ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[7] 2009

КАК СЛОВО НАШЕ... ПРОДАЕТСЯ: СТАТЬЯ БОРИСА ДУБИНА "О СЛОВЕСНОСТИ И КОММЕРЦИИ СЕГОДНЯ" / РОМАН ШИКУ БУАРКИ "БУДАПЕШТ" / ПОВЕСТЬ ДЭВИДА ЛОДЖА "ГОРЬКАЯ ПРАВДА" / ПЬЕСА ПЬЕРА БЕЛЬФОНА "СОВЕЩАНИЕ" / ВИСЛАВА ШИМБОРСКАЯ И ДР. В РУБРИКЕ "НИЧЕГО СМЕШНОГО" / ИНТЕРВЬЮ С АЛЕКСАНДРОМ ГАВРИЛОВЫМ, ЛЬВОМ ДАНИЛКИНЫМ, ГРИГОРИЕМ ДАШЕВСКИМ, ЛЮДМИЛОЙ УЛИЦКОЙ И ДР. / ПЕРЕПЕРЕВОД: "СЭЛИНДЖЕР НАЧИНАЕТ И ВЫИГРЫВАЕТ" АЛЕКСАНДРЫ БОРИСЕНКО

Основан в 1955 году

Подписаться на журнал
"Иностранная литература"
можно во всех отделениях связи.
Подписной индекс
70394 (на полгода).

Льготная подписка
в редакции по адресу:
Москва, Пятницкая улица, 41.

Электронная подписка
www.presscafe.ru
и через компанию "Интер-почта":
www.interpochta.ru
Тел. (495) 5000060 или 7880060.

Электронный дайджест журнала:
http://magazines.russ.ru/inostran

Наш блог:
http://obzor-inolit.livejoirnal.com

Дорогой читатель, не подумай, что мы переиначили слова поэта, ударившись в цинизм и разуверившись в высоком назначении литературы. Нет, мы по-прежнему верим в способность *слова отзываться* в умах и сердцах — в противном случае вся наша деятельность, от начала до конца словесная, стала бы бессмысленной и не имеющей ни малейшего оправдания. Но для того чтобы произошло подобное чудо, нужны определенные условия для встречи читателя со стоящей книгой. Во все времена такая встреча составляла конец длинной и весьма извилистой цепочки: когда-то писатель, среди всего прочего, зависел от прихотей мецената, малограмотности населения, потом — от цензуры, госзаказа, социального заказа, от резко возросшей грамотности, наконец — от диктата массового вкуса и рынка. Вот мы и решили проследить, какие тернии преодолевает *слово*, а говоря по-нынешнему — *текст* сегодня, прежде чем достигает (или не достигает) читателя-покупателя. Самого первого звена: рождения *рукописи* из *вдохновенья*, которое, как известно, *не продается* (или почти *не продается*), — мы здесь не касались. Нас интересовали последующие этапы: как текст (в нашем случае, по преимуществу, переводной) *продается* на всех этапах своего пути. Почему его "берут" или "не берут" издатели; чем руководствуются при отборе и выкладке книг на прилавках магазины и книжные распространители; как рекламируют себя авторы новинок (и, заметим, рекламировали и раньше — см. раздел *Круглый стол*: "Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя"); как влияют на рыночную судьбу книги рецензенты и критики, пиар и массмедиа. Постарались мы понять также, какова роль премий, грантов, презентаций, интервью и много чего другого. А еще — что ожидает книгу в близком будущем: как изменятся ее материальный носитель и процесс чтения. Мы очень надеемся, что сложившаяся картина, при всей своей неоднозначности, фрагментарности и случайности, поможет уяснить смысл происходящего. Для этого мы не только, как и положено "ИЛ", проиллюстрировали многое из вышеперечисленного художественными произведениями, эссе и статьями, но и поговорили с немалым числом людей, причастных к книге в нашей стране, и записали интервью, которыми буквально уснащен этот номер. Главный же наш итог — это ответ на вопрос, чем определяется создавшееся положение в мире книг, который дал Борис Владимирович Дубин в статье "О словесности и коммерции сегодня" (рубрика №).

"Не спрос рождает у нас предложение, а предложение рождает спрос", — сказал нам Борис Куприянов — человек, который возможно и опровергает законы экономики, зато знает о книгах все, и на собственном опыте. Невозможно ему не поверить, да и верить хочется: ведь на предложение в определенной степени можно влиять.

Т. Казавчинская,
составитель номера

[7]
2009

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный литературно-художественный журнал

Как слово наше... продается

5 Шику Буарки *Будапешт.* Роман. Перевод с португальского и послесловие Екатерины Хованович

81 Дэвид Лодж *Горькая правда.* Повесть. Перевод с английского Т. Казавчинской

146 Пьер Бельфон *Совещание.* Пьеса. Перевод с французского Нины Кулиш

Книга — в меняющемся мире

184 Роже Шартье *Читатель в постоянно меняющемся мире.* Перевод с французского Ирины Стаф

192 *"Никто не отдает интеллектуальную ценность даром, ее так или иначе продают".* С Александром Гавриловым, главным редактором газеты "Книжное обозрение" и журнала "Что читать", беседует Александра Борисенко

198 Джеймс Инглиш *Экономика престижа.* Глава из книги. Перевод с английского и вступление Игоря Мокина

204 Жан-Ив Молье *Книгоиздание, пресса и власть во Франции в XX веке.* Фрагменты книги. Перевод с французского, вступление и послесловие А. Лешневской

№

207 Борис Дубин *О словесности и коммерции сегодня.* Заметки социолога

Интервью с директорами книжных магазинов

211 *"Задача книжного магазина – 'подать', показать интересное, серьезное издание своему покупателю".* С Мариной Ниловной Каменевой, директором книжного магазина "Москва", беседует Ольга Дробот

215 *"У нас не спрос рождает предложение, а пока еще предложение рождает спрос".* С Борисом Куприяновым, директором магазина "Фаланстер", беседует Мадина Алексеева

220 *"Широта ассортимента – одно из наших главных преимуществ".* С Алексеем Кузменко, руководителем отдела книгопечатной продукции интернет-магазина OZON.ru, беседует Игорь Мокин

Переперевод

223 Александра Борисенко *Сэлинджер начинает и выигрывает*

234 Наталья Мавлевич *Метафизика ремесла*

241 Наталья Мавлевич *Который же Карлсон живет на крыше?*

© "Иностранная литература", 2009

Писатель и общество	247	*"Одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может вагон плохих".* Интервью с Людмилой Улицкой. Беседует Ольга Дробот
Круглый стол	251	*"Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя"*
Анкета "ИЛ"	272	*В поисках хороших текстов.* На вопросы журнала отвечают отечественные литературные обозреватели: Лев Данилкин ("Афиша"), Григорий Дашевский ("Коммерсантъ-Weekend"), Елена Дьякова ("Новая газета"), Майя Кучерская ("Ведомости"), Лиза Новикова
Статьи, эссе	281	Наталия Бабинцева *Критический поворот*
	284	Ольга Макарова *Некоммерческие сноски.*
Интервью с издателями	287	*"Наши читатели – точно олени в Ричмонд-парке. Они не стоят на месте".* С Александром Ивановым, главным редактором издательства "Ad Marginem", беседует Светлана Силакова
	291	*"В России все больше людей мыслят самостоятельно и учат этому своих детей. Наши книги – для них".* С Ириной Балахоновой, главным редактором издательства "Самокат", беседует Ольга Дробот
Ничего смешного	294	Вислава Шимборская *Литературная почта, или Как стать/не стать писателем.* Фрагменты книги. Перевод с польского К. Старосельской
	300	Иван Краус *Презентация.* Рассказ. Перевод с чешского Н. Воробьевой
	302	Хуберт Климко-Добжанецкий *Колыбельная для висельника.* Фрагмент книги. Перевод с польского и вступление Ирины Адельгейм
Среди книг	305	Анастасия Завозова *Новая жизнь автора.* Виктор Сонькин *"Гарри Поттер" как феномен мировой литературы*
БиблиоФИЛ	311	*У книжной витрины* с Михаилом Визелем
Авторы номера	314	

© "Иностранная литература", 2009

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева
заведующая отделом художественной литературы

О. Д. Дробот
заместитель главного редактора

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская
заведующая отделом критики и публицистики

Общественный редакционный совет:

В. П. Аксенов
С. К. Апт
Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Н. А. Богомолова
Е. А. Бунимович
П. Л. Вайль
Т. Д. Венедиктова
А. М. Гелескул
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Г. А. Дашевский
Б. В. Дубин
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
А. В. Михеев
М. Л. Салганик
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили
А. И. Эппель

Международный совет:

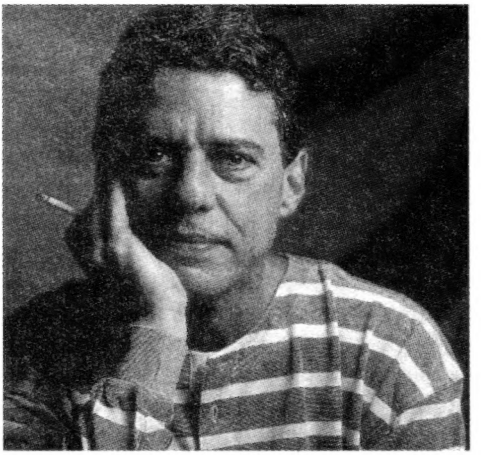
Ван Мэн
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Ананта Мурти
Милорад Павич
Кэндзабуро Оэ
Умберто Эко

Редакция :

М. М. Алексеева
О. Г. Басинская
Т. А. Баскакова
С. М. Гандлевский
А. Ю. Лешневская
Е. М. Мамардашвили
И. В. Мокин
К. Я. Старосельская
М. Н. Томашевская
Л. Г. Харлап
А. Ю. Шередега

Журнал выходит при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации, Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации и Фонда Первого Президента России Б. Н. Ельцина

Шику Буарки



Будапешт

Роман

Перевод с португальского и послесловие Екатерины Хованович

Я бы запретил

Я бы запретил подшучивать над смельчаками, берущимися на свой страх и риск за иностранный язык. Однажды утром, по ошибке выйдя из метро на станции с голубыми стенами, похожей на ту, где жила она, не только видом, но и названием, я позвонил с улицы и сказал: тут я уже почти прихожу, и сразу же заподозрил, что сморозил чушь: учительница попросила меня повторить фразу. Я тут уже почти прихожу... Кажется, дело было в слове "почти". Но вместо того чтобы исправить ошибку, она заставляла меня повторять, и повторять, и повторять ее, а потом так расхохоталась, что я в сердцах треснул трубкой об автомат. Чуть позже, когда я переступал ее порог, с ней приключился еще один приступ хохота: как ни сжимала она губы, пытаясь сдержаться, ее всю буквально трясло от смеха. В конце концов она объяснила, что поняла меня так, будто я собирался прийти постепенно: сначала пришел бы нос, потом ухо, потом коленка... вот только мне отчего-то было совсем не смешно. Правда, и самой Кришке вдруг стало не так уж весело, и поскольку прощения просить она не умела, то дотронулась кончиками пальцев до моих дрожащих губ. Сейчас-то я владею венгерским чуть ли не в совершенстве. Но когда по вечерам начинаю бормотать отдельные фразы себе под нос, подозрение, что то тут, то там

© 2003 by Chico Buarque
© Екатерина Хованович. Перевод, послесловие, 2009

проскальзывает едва заметный акцент, повергает меня в тоску. В тех кругах, где я вращаюсь, в том обществе, где я громогласно вещаю о судьбах нации, используя редкие и изысканные обороты и поправляя образованных людей, ляпнуть что-нибудь с акцентом было бы сущим бедствием. Успокоить меня может только Кришка, хотя доверять ей нет никаких оснований: желая, чтобы я, будто канарейка, вечно клевал с ее рук (а видимо, именно этого ей и хочется), она непременно припрячет последнее зернышко. И все равно я то и дело спрашиваю ее потихоньку: акцент исчез? А она, стервоза эдакая, отвечает: не все сразу, сначала нос, потом ухо... И помирает со смеху, впрочем, тут же раскаивается, обнимает меня за шею, ну и так далее.

В Будапеште я оказался из-за вынужденной посадки самолета, когда летел из Стамбула в Рио через Франкфурт. Компания разместила нас на ночлег в гостинице аэропорта и до следующего утра оставила в неведении относительно того, какие именно технические причины заставили прервать полет. Наутро выяснилось, что единственной технической причиной был звонок о бомбе на борту. Однако еще накануне, едва оказавшись в номере, рассеянно поглядывая на экран телевизора, по которому как раз шли новости, я заподозрил нечто подобное, увидев в одном из сюжетов знакомый самолет немецкой авиакомпании на взлетно-посадочной полосе местного аэропорта. Я прибавил звук, но комментарий шел на венгерском языке, на единственном, о котором другие языки — злые — в один голос утверждают, что сам черт в нем ногу сломит. Я выключил телевизор, в Рио было семь вечера, как раз время позвонить домой. Попал на автоответчик, но сообщение оставлять расхотелось, стоило лишь представить себе что-то вроде: привет, милая, это я, звоню из Будапешта, тут с самолетом какая-то хрень, целую. Сна, как ни удивительно, не было ни в одном глазу, я наполнил ванну, высыпал туда соль и некоторое время развлекался, гоняя пену. Как вдруг — зил — зазвонил звонок. Я еще помнил, что по-турецки звонок — зил. Обмотавшись полотенцем, я открыл дверь и обнаружил на пороге старика в гостиничной униформе с одноразовой бритвой в руке. Он ошибся дверью и при виде меня издал горловой звук "о", похожий на мычание глухонемого. Я вернулся в ванную, недоумевая, почему в дорогом отеле держат на посылках глухонемого. Но зил все крутился у меня в голове, хорошее слово — зил, куда лучше, чем звонок. Я скоро забуду его, как забыл заученные наизусть в Японии хайку, арабские поговорки, "Отши Тшорные", которые распевал по-русски. Из каждой страны я привожу такой забавный непрочный сувенирчик, летучее слово или фразу. У меня детский слух, схватываю и забываю языки моментально, при некотором старании сумел бы освоить греческий, корейский, а то и баскский. Но венгерский мне и во сне не снилось одолеть.

Во втором часу ночи я наконец забрался голышом в постель, снова включил телевизор, где та же ведущая, что и в полночь, густо накрашенная блондинка, делала римейк предыдущего тележурнала. Я понял, что это повтор, потому что еще в прошлый раз обратил внимание на круглолицую крестьянку, которая изо всех сил таращилась в камеру, сжимая в руках кочан размером с собственную голову. Мотая синхронно головой и кочном, она без умолку тараторила, не давая репортеру вставить слово. Пальцы ее судорожно вонзались в капустные листья, она то плакала, то визжала, лицо ее постепенно наливалось кровью, веки набуха-

ли, все десять пальцев глубже и глубже уходили в мякоть капусты, но на этот раз у меня сводило плечи не от ее вида, а от тщетных усилий разобрать хоть слово. Слово? Не имея ни малейшего представления ни о внешнем облике, ни о структуре, ни о плоти слов, я был не в состоянии понять, где заканчивается одно и начинается другое. Пытаться вычленить слово в таких условиях все равно что кромсать реку ножом. На слух венгерский казался языком без швов: для меня он не состоял из слов-заплаток, я воспринимал его как сплошное полотно. Опять показали самолет на взлетной полосе, кадры были темные, статичные, снятые с большого расстояния, мужской голос за кадром усиливал ощущение статичности. Сам сюжет уже не так интересовал меня, тайна самолета померкла перед тайной языка, на котором о нем сообщали. Я все вслушивался в поток сливающихся звуков, как вдруг одно слово подмигнуло мне, точно заговорщик: Люфтганза. Да, Люфтганза, без сомнения, именно это слово сорвалось с языка комментатора, немецкое слово, просочившееся сквозь толщу венгерских, брешь в стене, начиная с которой я разберу по кирпичику весь вокабуляр. За новостями последовал круглый стол, где участники, похоже, не понимали друг друга, потом документальный фильм про морские пучины, населенные прозрачными рыбами, а ровно в два вновь явилась моя наштукатуренная подруга, состарившаяся буквально на глазах. Сводка погоды, парламентские новости, положение на бирже, студенческие волнения, торговый центр, крестьянка со своим кочном, мой самолет, и тут я уже рискнул повторить за диктором какие-то звуки, следовавшие за словом "Люфтганза". Потом на экране появилась девица в красной шали с черными как смоль волосами, стянутыми в пучок, и собралась было заговорить по-испански, так что я в испуге принялся щелкать переключателем. Канал на английском языке, опять на английском, немецкий канал, итальянский, снова интервью с той танцовщицей из Андалусии. Я отключил звук, сосредоточился на субтитрах и, впервые увидев напечатанными венгерские слова, подумал, что передо мной их скелеты: ö az álom elötti talajon táncol. Телефонный звонок-побудка в шесть утра застал меня сидящим на краешке кровати перед самым телевизором. Через несколько минут мне предстояло в унисон с диктором целиком повторить комментарий к сюжету о самолете, двадцать секунд на чистом венгерском. Свершив сей подвиг, я с отвращением натянул на себя вчерашнее белье (нам накануне выдали только ручную кладь), оделся и спустился в вестибюль, подобный Вавилону после столпотворения. Чем хуже понимали друг друга разноязычные постояльцы, тем громче звучали протесты против терроризма и брань в адрес авиакомпании и отеля, немыслимо взвинтившего цены. Многоголосый галдеж стих только тогда, когда открылся ресторан и всех пригласили на бесплатный утренний кофе, но ущерб уже был нанесен: пытаясь отыскать в голове свои первые венгерские слова, я обнаружил там одну Люфтганзу. Попытки сосредоточиться и хождение туда-сюда не дали результата. Была надежда уловить хоть словечко из болтовни официантов в глубине зала. Но, заметив меня, они разом смолкли и решительно указали мне на стол, за которым уже громоздились трое великанов славянской наружности и где валялись рассыпанные отруби, шкурки от фруктов, сырные корки и стояло четыре открытых йогуртовых стаканчика. Нетронутыми остались только несколько явно типичных для местной кухни сильно подрумяненных ле-

пешек или булок, напоминающих кукурузные, в плетеной хлебнице; я их попробовал с опаской, лишь из вежливости. Мякоть оказалась воздушной, сладковатой на вкус, с горьковатым послевкусием. Я съел первую, вторую и в конце концов прикончил все четыре. На голодный желудок, да еще с чаем, они оказались вовсе не дурны. Это были тыквенные булочки, как объяснил мне метрдотель по-английски, но я не собирался записывать рецепт выпечки, я хотел попробовать на вкус их венгерское название. In Hungarian, настаивал я, но впору было заподозрить, что венгры ревнуют свой язык к чужакам: мэтр вдруг перестал понимать английский, издал гортанное "о", высыпал на мою тарелку кучу булок, отвергнутых другими посетителями, и хлопнул в ладоши, поторапливая меня и показывая жестами, что ресторан уже пуст. По холлу ходила стюардесса со списком и рацией в руке и взывала: Мистер Коста! Мистер Коста! Я последним влился в толпу, конусообразно стекавшуюся к движущейся дорожке в десяти метрах от дверей отеля. Мы скользили в сторону зала отлета сквозь мерцающее пространство, сквозь безъязыкую страну, родину цифр, пояснительных картинок и логотипов. Усатый служака за стойкой федеральной полиции лениво листал паспорта и возвращал их, не ставя штампов. Он окончательно похоронил мою слабую надежду услышать напоследок хоть пару венгерских слов, ибо с уст его не сорвалось ни здравствуйте, ни спасибо, ни доброго пути, ни тем паче приезжайте еще. Может быть, в утешение, расположившись в кресле бизнес-класса, я вновь почувствовал во рту привкус тыквенных булочек, и он опять оказался сладким. Я пристегнулся, закрыл глаза, подумал, что ни за что не усну, принял снотворное, самолет оторвался от земли. Я уткнулся в иллюминатор — сплошная облачность; пилюля начала действовать. Когда пелена облаков внезапно разорвалась, мне показалось, что мы еще летим над Будапештом, разрезанным надвое рекой. Дунай, подумал я, это Дунай, но не голубой, а желтый; весь город был желтым: крыши, асфальт, парки; забавно: желтый город, я ожидал увидеть Будапешт серым, но Будапешт оказался желтым.

Дело детей

Новый оборот принимает дело детей с выколотыми глазами. Вчерашней ночью экономка детского приюта, якобы бежавшая в Парагвай, добровольно явилась в полицейский участок города Волта-Редонда. Речь чуть замедленная, голос глуховат: определенно Ванда записывала этот репортаж ни свет ни заря. Начальник участка так и не пояснил, могут ли показания экономки послужить алиби для мужа портнихи или, напротив, усугубляют его предполагаемую вину. Нет, нет, выводы делать рано, женщину, вероятно, накачали успокоительными или она еще не оправилась от потрясения, мы ничего не услышали от нее, кроме нескольких бессвязных фраз. Тут Ванда появилась в прямом эфире с сообщением, что сразу после рекламы начнется матч женских футбольных команд; бодрый голос, подобающая случаю полуулыбка, выражение лица равноудаленное от обоих событий, тени на веках, волосы подобраны, недорогое ожерелье. Я сел на кровать, автоответчик на тумбочке замигал зеленым глазом: Зе, это я, Алвару, ты уже, наверное... Вандочка, это я, Ванесса, светящиеся шарики... Зе, это Алвару, старик, этот немец

просто... Ванда, с вами говорит Жеро́ниму, жду вашего звонка, я дома... Вандочка, это Ванесса, я тут подумала, что шарики... Зе, это Алвару, старик, я все утро... В полете я запивал вином барбитураты, самолет задержался во Франкфурте, сделал посадку в Сан-Паулу, чемоданы затерялись, смена часовых поясов, сбой биоритмов, я принял душ, наелся бананов, проехался по набережной вдоль велосипедной дорожки, девушки на велосипедах, девушки на роликах, я остановил машину в Ипанеме. Вокруг киоска не было обычной толпы, я заказал кокос и, облокотившись о стойку, опустил подбородок на ладони, болтовня прохожих за спиной: ты видел его лицо, этот хмырь еще и побледнел... она сдвинула резинку трусов, а там такой фурункул... снаряжение то ли европейское, то ли американское, все подбитое байкой — представляешь?.. и они мне еще будут говорить, будто это для какого-то там негра... а я ему: у меня, мол, критические дни и все такое... сколько ж бабла можно было срубить... вице-президент мне по телефону... как раз то, что нужно... Я подумал, а не разуться ли и не помочить ли ноги в море, но до моря было далеко, а идти по песку неохота. Надо было ехать в агентство, я вернулся в машину, ох, до чего ж лень.

В свое время, когда мы трудились в комнатке три на четыре в центре города, лень была мне неведома. На самом-то деле сидел там я один, потому что Алвару весь день носился туда-сюда: налаживал контакты, хлопотал. Когда мы подали первое объявление об открытии агентства, он велел набрать жирным шрифтом слово конфиденциальность. И являлись какие-то смущенные субъекты, кривили губы, что-то бормотали, глядя в пол; я в то время брался за любой заказ. Не ради денег: прибыли едва хватало, чтобы оплатить аренду нашей клетушки. Платили мне столько, сколько заплатили бы за страницу пожилому писарю, машинистке, компилятору, подбирающему материал из энциклопедий. Заказчики выкладывали наличные по получении товара и сразу исчезали. Хорошо если приоткроют конверт и глянут, столько ли там страниц, сколько нужно. Я рассматривал все эти монографии, диссертации, рефераты по медицине, адвокатские жалобы, любовные послания, прощальные письма, отчаянные письма, записки шантажистов, угрозы самоубийства как упражнения по оттачиванию стиля. Прежде чем уничтожить, я демонстрировал свои творения Алвару. Он бросал рассеянный взгляд на монитор и бормотал: гений, гений, думая о другом. Алвару вообще никогда не думал о том, на что смотрит. Ванда невзлюбила его сразу, едва я начал за ней ухаживать, называла его вампиром, утверждала, что он паразитирует на моих способностях, держит меня взаперти в агентстве, а сам ходит по вечеринкам. Говорилось все это, разумеется, только из любви ко мне: того, что я писал, Ванда не читала, да и вообще слабо представляла себе, каким таким писательством я занимаюсь. Когда мы познакомились, дела мои уже шли неплохо. Она не знала, сколько Алвару поначалу вложил сил и средств во взращивание моих талантов со студенческой скамьи на филологическом факультете и до того, как ему пришло в голову открыть агентство. У его семьи водились кое-какие деньги, имелись связи, и, когда он завел знакомства в политических кругах, я был уже в состоянии состряпать любую речь на основе черновика или краткого интервью. Предвыборные речи хорошо оплачивались, но меня эта работа не удовлетворяла, а временами и во-

все доводила до отчаяния. Оратору ничего не стоило выкинуть как раз те пассажи, которыми я особенно дорожил, не раздумывая пожертвовать целыми абзацами, если время поджимало или припекало солнце. А то, бывало, выдаст какую-нибудь эмоциональную отсебятину, дождется аплодисментов, а потом швырнет листки на трибуну, а ветер подхватит их да и унесет прочь. Так что настоящее профессиональное удовлетворение я начал испытывать только тогда, когда мои статьи стали публиковаться в массовых изданиях. Имя мое, разумеется, под ними не стояло, я был обречен оставаться в тени, но чем более важным персонам приписывались мои творения, тем большим энтузиазмом я проникался: это была карьера, хоть и теневая. "Кунья и Коста, Агентство культурных коммуникаций" располагалось к тому времени в трех просторных кабинетах с видом на пляж Копакабаны, и Алвару надумал вставлять в рамки и развешивать по стенам те из моих творений, которые ему особенно нравились. Например, статьи, написанные от имени председателя Федерации промышленников, судьи Верховного Федерального суда, архиепископа Рио-де-Жанейро, и все это Алвару демонстрировал каждому входящему со словами: Жозе Коста — гений. Он ходил по предприятиям, по профсоюзным комитетам, по клубам, по барам, открывал альбом с моими статьями и провозглашал: Жозе Коста — гений. Но, Алвару, а как же конфиденциальность? Он хихикал тоненьким голоском, удивительно не вязавшимся с его огромным волосатым телом, и уверял, что наши клиенты сами не гнушаются рекламировать услуги "Кунья и Коста". Да и те, кто никогда ничего у нас не заказывал, якобы хвастают, будто тоже пользуются услугами агентства, к тому же будто еще и приплачивают нам за то, что мы для них особо стараемся, так говорил Алвару. И все равно статьи в рамках меня смущали, альбом с вырезками вызывал неловкость, выставлять это напоказ было все равно что нарушать данное слово. О чем я ему и заявил однажды в откровенном разговоре, и Алвару выслушал меня, уставившись куда-то неподвижным взглядом и думая о другом. Галерея на стенах продолжала пополняться, был нанят специальный человек, чтобы таскать альбом, который превратился со временем в неподъемный фолиант. Однако, расхваливая направо и налево нашу фабрику текстов, Алвару перестал козырять моим именем, а если его спрашивали, не сам ли он, Алвару Кунья, и есть тот замечательный литературный обработчик, он опускал голову и бормотал: да ладно, не заморачивайтесь.

Мы с Вандой поженились, я приходил домой поздно ночью, раздраженный и усталый, и Ванде это не нравилось; разогревая мне ужин, она проклинала Алвару. Я не спорил, ведь не мог же я ей признаться, что, закончив все дела, задерживаюсь в агентстве и читаю, читаю в одиночестве, как сумасшедший. В эти часы при виде собственных текстов, подписанных чужими именами, я испытывал тревожное наслаждение, этакую ревность наоборот. Тот, за кого я писал, не казался мне соперником, присвоившим мой текст: мне чудилось, что это я нахально пишу в его тетради. За окнами темнело, а я все перечитывал пассажи, которые знал наизусть, потом повторял вслух имя так называемого автора и покатывался со смеху, дрыгая ногами: мне казалось, будто я соблазнил чужую жену. И тщеславие переполняло меня не только потому, что пассажи мои были хороши, но и потому, что об авторстве моем никому не было известно. Не гордость, не высокомерие — чувства по при-

роде своей не требующие словесного выражения, — нет, это было именно тщеславие, желание выпендриваться, выставлять себя напоказ, отчего сдержанность моя становилась еще ценнее. Мне заказывали все новые и новые статьи и публиковали их в газетах с анонсом на первой полосе, а на следующий день появлялись восторженные отзывы читателей, но я стойко хранил свое авторство в тайне. Тем временем тщеславие во мне копилось, делало меня могущественным и прекрасным, заставляло пререкаться с телефонисткой, обзывать курьера ослом и всерьез угрожало моему браку, ведь я приходил домой поздно и уже стал покрикивать на Ванду, а она смотрела на меня округлившимися от удивления глазами и не могла понять, откуда во мне столько наглости и спеси. Я был близок к тому, чтобы вовсе слететь с резьбы, когда в агентство неожиданно пришло приглашение на ежегодный съезд анонимных писателей, который в тот раз созывался в Мельбурне. Письмо было отправлено из Кливленда, без обратного адреса, получатель обозначен как "Конья и Каста Эдженси". Конверт был черного цвета, Алвару вскрыл его и передал мне, чтобы я тоже посмеялся. Я бросил письмо в ящик письменного стола, где держал ненужные бумажки: в нем ведь не было практически никакой информации, кроме названия отеля и даты, которую я невольно запомнил: день рождения Ванды. Несколько месяцев спустя, явившись домой в два часа ночи, я застал Ванду сидящей на постели с сонной физиономией. С тех пор как ей поручили вести утренние новости на телевидении, вставать приходилось рано. Когда она предложила мне супу, я вдруг заявил, что она — типичный попугай: долдонит с телеэкрана о событиях, в которых ни бельмеса не смыслит. Она сунула ноги в тапки, натянула вязаную кофту поверх пижамы, прошла на кухню, включила микроволновку и, не повышая голоса, сказала, что чья-то корова, может, и мычала бы, да только не корова типа, пишущего галиматью, которую никто не читает. Я не стал есть суп, я вышел из дому в чем был, я вернулся в агентство и наслаждался чтением собственных шедевров, пока не уснул на диване. Проспав там несколько ночей подряд, сытый по горло своими обидами и мучаясь болью в спине, я было решил вернуться к Ванде под предлогом ее дня рождения, как вдруг вспомнил о письме в черном конверте. Алвару не стал возражать против моей поездки в Австралию, даже что-то такое пробурчал насчет глобализации и прочего в том же духе. Денег у меня хватало, мне было за тридцать, а я еще ни разу не выезжал из страны, в худшем случае проветрился бы, обогнув земной шар на самолете. Я зашел домой собрать чемодан, не застал Ванду, оставил ей на столе записку, что отправляюсь на всемирный писательский конгресс.

Этика, законы о печати, уголовная ответственность, авторские права, использование Интернета — богата, весьма богата была тематика съезда, проходившего при закрытых дверях в угрюмом отеле на окраине Мельбурна. Я слушал ораторов из разных стран, сменявших друг друга на трибуне, в синхронном переводе на испанский через наушники. Но уже на второй день к вечеру от докладов по вопросам, представляющим общий интерес, ораторы перешли к откровениям более личного и даже слегка постыдного характера. Сборище начинало напоминать собрание анонимных алкоголиков, страдающих не столько алкоголизмом, сколько анонимностью. Писатели-ветераны, выставляя напоказ нагрудные значки со своими полными именами и фамилиями, выхваты-

вали друг у друга микрофон, соревнуясь в тщеславии. Они зачитывали нескончаемые списки своих произведений, без необходимости хвастаясь именами их номинальных авторов. Речь шла то о крупном государственном деятеле, то о знаменитом спичрайтере крупного государственного деятеля, то о писателе-лауреате, то о философе, то о выдающемся интеллектуале — и на каждое имя зал отзывался взрывом хохота. На третий вечер я уже подумывал о том, чтобы покинуть благородное собрание, как вдруг микрофон оказался в моих руках, и все уставились на меня, скрестив руки на груди. Новичок, возможно даже чужак, я слышал компрометирующие признания, выхода не было: мое молчание могли счесть вызывающим и оскорбительным. Извинившись за то, что говорю по-португальски, я пересказал свою биографию, упомянул докторскую диссертацию — в ответ раздались аплодисменты, — снизошел до того, что процитировал несколько из своих наиболее удачных пассажей, не спеша, с расстановкой, чтобы переводчикам удобнее было их переводить, затем я кратко изложил содержание каждой процитированной работы, намекнул на то, каким именно личностям оказал тайные услуги, а там увлекся и сам не заметил, как начал цитировать в беспорядке какие попало фрагменты изо всех подряд статей. Не в силах остановиться, я бурлил, я кипел, я говорил, говорил, говорил и не умолк бы до утра, если бы не отключили микрофоны и динамики. Увидев, что зал опустел, а лифт переполнен, я, не переводя духа, стремглав взбежал по лестнице на четвертый этаж, чувствуя себя невесомым, худым и стройным. На верхней ступеньке мне показалось, что внутри меня вакуум. Тошнота, которую я ощутил, входя в номер, преследовала меня потом долгое время, и много месяцев спустя, стоило мне развалиться на диване у себя в кабинете в агентстве с намерением всласть начитаться собственных старых статей, до меня доносилась вонь рыжеватого ковролина из мельбурнского отеля. Номер у меня был душный, окно не открывалось, за окном — два ряда фонарных столбов вдоль бесконечного идеально прямого проспекта. Захотелось позвонить кому-нибудь в Бразилию, но телефон оказался заблокирован. Всю ночь я пролежал, уставившись в потолок, и, когда утром мне принесли кофе, испытал такую горячую благодарность, что усадил официанта с собой за стол; он был филиппинец, едва говорил по-английски, зато научил меня нескольким словам на малайском, ладони у него были крошечные, я насыпал ему полные горсти монет. Я был взволнован, я поспешил в зал, мне хотелось скорее увидеться с коллегами, однако с того утра заседания проходили почти в полном молчании, все будто оцепенели. Те немногие, кто брал слово, говорили тихо, стояли далеко от микрофона, жаловались на тяготы нашего нелегкого труда, на то, что зачастую коллеги не выдерживают и дезертируют в погоне за богатством и славой. Воздавали должное отсутствующим, тем, кто умер в безвестности или был заточен в приют для одиноких умалишенных, тем, кто был разоблачен, кого ославили, кого преследовали и даже посадили на родине за инакомыслие — и это профессионалов, по определению не имеющих собственных мыслей. На заключительном заседании звучали речи в защиту права на невмешательство в частную жизнь, в защиту свободы слова, но предложение об открытом письме в международные организации было отвергнуто с порога: в конце концов, какая газета опубликует воззвание, подписанное теми, кто никогда не подписывается? И вот мы, неде-

лю назад хлопавшие дверцами такси у входа в отель и подзывавшие носильщиков, плетемся все вместе, волоча за собой чемоданы, набитые фолиантами и альбомами, к автобусу, ожидающему на противоположной стороне улицы. В аэропорту обмениваемся адресами, сжимаем друг друга в объятиях, кто-то плачет, все обещают непременно приехать на очередную встречу в Касабланку, потом каждый удаляется по своему рукаву. Тридцать часов полета проползли без единой мысли, и, когда я позвонил и попросился переночевать дома, Ванда не стала задавать вопросов, накормила меня супом и пригладила вихры. Именно тогда, подлечив свое больное самолюбие, я обрюхатил Ванду.

Когда пузико уже заметно округлилось, Ванде пришел каприз устроить наконец нам медовый месяц, который мы до бесконечности откладывали. Сие должно было состояться в Нью-Йорке во время очередного отпуска Ванды на телевидении, но мне совсем не улыбалось опять отпрашиваться у Алвару. Ванда топнула ножкой, придала мне ускорение, напомнила, что я не наемный работник, а как-никак его компаньон, и фирма принадлежит нам почти в равных долях. Я заперся с Алвару в кабинете, продемонстрировал ему свой новый ноутбук, порассуждал о женском упрямстве, и в конце концов он отпустил меня на все четыре стороны и даже подарил путеводитель по Манхэттену. Заодно сказал, что, если я не возражаю, он вскоре, возможно, передаст часть моей работы другим сотрудникам. Я понял, о чем речь, только по возвращении, когда обнаружил молодого борзописца за столом напротив и с полдюжины его статей на стене в рамках. Оказалось, что Алвару уже довольно давно начал натаскивать молодого человека не на стиль заказчиков, а на тот стиль, которым я писал за заказчиков, что на мой взгляд было ошибкой. Потому что моя рука оставалась моей рукой, а те, за кого я писал, были вроде перчаток. Так актер перевоплощается в тысячу персонажей, оставаясь и в тысячный раз самим собой. Я бы с радостью поделился с учеником своими наработками, скажем, книгами, опытом, некоторыми приемами, но Алвару задумал передать ему то, что было более чем моей собственностью. Чтобы поберечь нервы, я решил не читать текстов юного коллеги, мы с ним сели спиной друг к другу, ибо творить, когда тебе в лицо глядит посторонний, невозможно. Но как-то вечером, когда я по обыкновению сидел в агентстве один, взгляд мой, блуждая по стенам кабинета, вдруг наткнулся на газетную статью в вычурной рамке, и заголовок – "Мадам и язык родных пальм" – показался мне знакомым. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что статья эта была недавно опубликована за подписью президента Бразильской академии языка и словесности, за которого я по случайному стечению обстоятельств никогда ничего не писал, так что она могла принадлежать только перу молодого человека. Я прочел первую строку, перечел ее и замер: один-ноль не в мою пользу. Пиши я эту статью сам, начал бы ее только так и не иначе. Я закрыл глаза, попытался угадать следующую фразу – и вот она слово в слово. Я прикрыл текст руками и стал сдвигать их миллиметр за миллиметром, я открывал каждое слово буква за буквой, как игрок в покер открывает по одной сданные ему карты, – слова были теми самыми, которых я ожидал. Тогда я начал загадывать самое невероятное: неологизмы, архаизмы, ядрену мать, в конце концов, гениальные метафоры, внезапно приходившие на ум, но чего бы я ни изобретал, все обнаруживалось под моими пальцами, все уже

было напечатано. Мне стало обидно, казалось, будто собеседник выхватывает у меня изо рта каждое слово, готовое сорваться с языка, и это было мучительно. Опережающий плагиатор, шпион, поселившийся внутри черепа, воображение, давшее течь. С тех пор я стал косо поглядывать на молодого коллегу и все собирался объясниться с ним начистоту, прижать к стенке, но вскоре на работу был принят еще один молодой человек, потом еще один и еще один, и каждого Алвару умудрялся надрессировать на мой стиль; я чуть ли не заподозрил его в том, что когда-то, в самом начале, он исподволь обучил моему собственному стилю меня самого. Обнаружив в один прекрасный день, что вокруг меня за одинаковыми столами сидят семеро молодых людей, все в полосатых рубашках, таких же, как мои, в очках для чтения, таких же, как мои, с моей стрижкой, с моими сигарами в зубах, кашляющие моим кашлем, я перебрался в комнатку рядом с приемной, служившую раньше кладовкой. Там я вновь обрел утерянный было вкус к сочинительству — газетные и журнальные статьи нагоняли на меня тоску, мне начинало казаться, будто я подражаю своим коллегам-соперникам — но теперь я взялся за автобиографии, и Алвару меня поддержал, заметив, что потенциальный спрос на этот товар весьма высок.

Прославленные артисты, видные политики и знаменитые мошенники стучались в мою дверь, но я позволял себе роскошь обслуживать лишь персонажей столь же безвестных, как я сам. Нынешние клиенты напоминали мне клиентов тех времен, когда мы снимали каморку три на четыре в центре города, разве что эти были достаточно богаты, чтобы платить грабительские гонорары, которые с них драл Алвару, да еще и издавать за свой счет книги, тиража которых хватало, чтобы осчастливить всех родных и знакомых. Так было с фермером, выращивавшим зебу где-то в глубинке, которому я переписал мемуары, добавив в них неистового секса, трансатлантических теплоходов, кокаина и опиума, чем, видимо, скрасил ему последние дни на больничной койке. Бедняга был совсем плох, у него едва хватило сил надписать мне экземпляр своего "Кодекса страсти", который я повез на очередную встречу анонимных авторов в Стамбул. Я выбрал для прочтения наиболее удачные пассажи, но коллеги по перу пожелали выслушать все с начала до конца. Хотя имя заказчика на обложке не было ничем примечательно, сам рассказ пестрел фамилиями знаменитостей, и пока я перечислял кинодив, первых леди, дам из высшего общества и даже пару принцев, с которыми якобы переспал мой старик-фермер, смех в зале не смолкал. В то время я работал много и плодотворно и накануне отъезда в Турцию обещал облечь в художественную форму похождения одного немецкого менеджера, обосновавшегося в Рио-де-Жанейро. Он-то и ждал сейчас в офисе. Но меня одолела лень, я медленно ехал вдоль пляжа, пялился на велосипедисток, остановился, чтобы купить кокос, чуть не задремал у стойки, и, когда наконец добрался до агентства, немец уже ушел. Я какое-то время тупо торчал в приемной, не зная, что делать дальше, тонкий голос Алвару доносился до меня из-за стены: но ведь это губернатору пришло в голову раздавать апельсины... здесь надо было бы перечислить всех лошадей... ясно, что герпесом по телефону не заразишься... о-кей, если хочешь, я заставлю их снять возражения... ну хорошо, отложим это дело, чао, чао... алло! Секретарша собралась было сообщить обо мне Алвару, но я остановил ее: лень одолевала, часо-

вые пояса, нарушение суточного ритма, хотелось наконец оказаться дома.

Я повернул ключ в замке, в гостиной никого, слышно, как на кухне шумит вода, это домработница. Я прошел по коридору, дверь в спальню закрыта, я медленно, бесшумно повернул ручку. Вечернее солнце клонилось к закату, пробиваясь сквозь жалюзи и рисуя частокол на полу и на покрывале. Дверь в ванную нараспашку, свет зажжен. Завернутая в белое махровое полотенце, ноги шире плеч, Ванда, склонившись чуть ли не в земном поклоне, будто усердно молясь, провела щеткой для волос от затылка к макушке, и я увидел ее ноги, руки, голые плечи, ее кожу, равномерно смуглую везде, кроме тех мест, которые обычно закрыты купальником. Застав Ванду врасплох, я в очередной раз восхитился; возвращаясь из поездок, никогда не мог понять, то ли Ванда хорошеет в мое отсутствие, то ли в моих воспоминаниях дурнеет. Она подняла раскрасневшееся лицо, увидела меня в зеркале и просияла: ты влез через балкон? Нет, я выкрал ключ. Ты с ума сошел, муж вернется с минуты на минуту! Твой муж в Стамбуле. Не может быть, я жду его со вчерашнего дня! Самолет разбился. Ой! Я шагнул вперед и прижался к ней. Босая она едва доставала мне до подбородка. Мы долго смотрели друг на друга в зеркало, я сжимал ее бедра так, как ей нравится. Наконец она обмякла, склонила голову к плечу, губы ее приоткрылись, ресницы дрожали; после поцелуя, когда я оторвусь от ее губ, она наверняка скажет, что ужасно хочет спать. Оторвавшись от моих губ, она облокотилась о раковину и сказала: умираю спать хочу. Прошла мимо меня, как сомнамбула, медленным, но уверенным шагом, и рухнула в постель, накинув сверху белое махровое полотенце. Солнце заливало спальню, тень жалюзи рисовала решетку на белом полотенце, лежавшем поверх тела на кровати. Ванда прикидывалась спящей, а сама ждала, когда я пощекочу ее за ухом кончиком языка. Я нарочно чуть-чуть помедлил, любуясь полотенцем, облегавшим ее фигуру, словно идеальная форма для отливки; если бы снять его аккуратно, теоретически можно было бы изваять рядышком вторую лежащую ничком Ванду. Наконец я встал у кровати на колени и лизнул за ухом ее пахнущую мылом кожу. Ванда вдруг вскочила. Я думал, она продолжает игру в злого и ревнивого мужа, но нет. Материнским нюхом она учуяла сына где-то внизу, во дворе или в подземном гараже. Не прошло и пары минут, как плач его раздался в квартире. Ванда уже стояла в дверях спальни в блузке и джинсах: что случилось? что случилось? Ничего не случилось, какой-то мальчишка стукнул нашего мальчишку, и няня привела его из школы раньше времени. Теперь, лежа в кровати, притворялся спящим я, но мне удалось заметить, что в мое отсутствие младенец набрал еще несколько килограммов. Мой сын был жирен.

У немца волосы отсутствовали вообще: ни бороды, ни бровей, он был гладок, как колено. Не старик, но кожу на лице, похоже, иссушило жаркое солнце Рио. Семь лет сгорать и облезать, сгорать и облезать, пока под столькими слоями кожи не обнаружилось это нечто, похожее скорее на бумагу, на временное, еще не отшелушившееся покрытие. Он выпрямлялся в кресле всякий раз, как я включал магнитофон и начинал надиктовывать по-португальски, коряво, но бегло, останавливаясь только тогда, когда я менял кассету или когда входил Алвару. Алвару появлялся без стука, будто сам не зная зачем, потом выходил, возвращался с

договором, давал его подписать немцу, выходил, оставляя дверь открытой. Немца давно уже не было, но Алвару все входил в самое неурочное время, говорил о каких-то пустяках, а сам косил глазом в сторону моего компьютера, так что приходилось заслонять ладонями экран, чтобы он раньше времени не увидел мои наброски. Только к вечеру, когда Алвару и его молодые сотрудники расходились по домам, я чувствовал, что в состоянии работать. Взяв наугад одну из двадцати кассет, надиктованных немцем, слушал рассеянно его голос, ставил пальцы на клавиши и... я был розовощеким блондином, когда корабль, уносивший меня на борту, вышел из гамбургского порта с тем, чтобы бросить якорь в бухте Гуанабара. Об этом городе мне ровным счетом ничего не было известно, у меня и мысли не возникало учить язык, ведь я был командирован сюда, чтобы навести порядок в Компании, а все сотрудники Компании говорили между собой только по-немецки. Кто знал, что здесь я встречусь с Терезой, что она поведет меня в ресторанчик под названием "Влюбленный опоссум", где всю ночь напролет пьют пиво да поют самбу. Там я и приобщился к языку, на котором сегодня собственноручно пишу эту книгу, а ведь я об этом и думать не думал семь лет назад, когда корабль, уносивший меня на борту, вышел из гамбургского порта и направился к бухте Гуанабара. В первый момент и язык, и климат, и пища, и город, и люди — все, буквально все показалось мне настолько нелепым и враждебным, что я слег и не вставал с постели несколько дней, но когда наконец поднялся, то с ужасом обнаружил, что тело мое стало гладким, как колено, а простыня вся покрыта волосами. Потом-то я познакомился с Терезой и стал потихоньку осваиваться в стране, сходил в ресторанчик, съездил в фавелу, сходил на футбол, а вот на пляж ходить стеснялся. Прежде чем лечь в постель с Терезой, я гасил свет, но она гладила меня, водила ладонями по всему моему телу, говорила, что я приятный на ощупь и гладкий, прямо как удав. Я и думать не думал семь лет назад, что окажусь в постели с мулаткой, такой, как Тереза, когда корабль, уносивший меня на борту, вышел из гамбургского порта. Я бы женился на ней, обвенчался бы в часовне на каком-нибудь острове в бухте Гуанабара, если бы она не променяла меня на швейцарского повара, вот тогда-то я окончательно облысел, даже на лобке все волосы выпали, даже под мышками ни волоска не осталось, и доктор объяснил мне, что это облысение на нервной почве, нервная аллопеция. Она иногда излечивается, но, увы, не в моем случае, однако я в конце концов свыкся с тем, что у меня нет волос, ведь они мне были не так нужны, как Тереза. Но и с тем, что Тереза не со мной, я мало-помалу свыкся. Я позабыл Терезу, как до того позабыл Гамбург, я бросил Компанию, чтобы основать собственную неправительственную организацию, нет, я бросил Компанию, чтобы клеить телок на пляже, о чем и думать не думал семь лет назад, когда корабль, уносивший меня на борту, вышел из гамбургского порта, а потом я от потрясения потерял буквально весь волосяной покров, да только текст мой отчего-то пробуксовывал, не продвигался вперед. Что-то мне мешало, вот, казалось бы, пришли в голову удачные слова, руки тянутся к клавиатуре, но проходит ночь — и все написанное летит в корзину. Я плелся домой, а там мое место в постели было занято жирным дитятей. С Вандой я уже бросил говорить на эту тему: у нее на все находился ответ. Ребенок мало того что страдал ожирением, — ему исполнилось пять, а он не научился разговаривать, говорил только

"мама", "няня" и "пипи", но Ванда утверждала, что Аристотель был нем до восьми лет, не знаю, где она это откопала. Среди ночи чадо взяло манеру бормотать что-то бессвязное, издавало раздражающие звуки, чмокало уголками рта; не было мне покою даже в собственной кровати, я сдерживался изо всех сил, кусал губы, но в конце концов взорвался: замолчи, бога ради! Ребенок умолк, а Ванда тут же бросилась на его защиту: он, между прочим, тебе подражает. Подражает? Чему? Не чему, а тебе, ведь ты с некоторых пор взял манеру во сне разговаривать. Я? Ты. Я? Ты. С каких это пор? С тех пор как вернулся со своего конгресса. Ну вот. Тогда я и понял, что во сне говорю по-венгерски.

Вынужденная посадка в Будапеште выветрилась у меня из головы. Когда я вспоминал о ней, она казалась ничего не значащим эпизодом, отдельным кадром, мелькнувшим в ленте воспоминаний. Чем-то, чего, возможно, и не было, о чем я не счел нужным рассказывать Ванде. Правда, Ванда и сама ни разу не соизволила поинтересоваться, с какими такими писателями я каждый год встречаюсь на конгрессах, о которых ни словом не упоминается в прессе. Возможно, она старалась не думать об этом, чтобы не напридумывать себе мужниных похождений в разных уголках мира, всяких там поэтесс, драматургесс, антропологесс, заставлявших супруга терять голову вместе с билетами на обратный рейс. Так что рассказывать не желающей слушать Ванде о моем одиноком будапештском рассвете, который мне, возможно, примерещился, определенно не стоило. Этот Будапешт давно был бы благополучно похоронен на дне памяти, если бы ребенок вдруг не воскресил его, не извлек из моего сновидения. То была попытка найти общий язык с отцом, как я позднее понял. Попытка, пресеченная мною с непростительной резкостью. В последующие дни ровно в половине седьмого утра, когда Ванда и сын просыпались по звонку будильника, я заставлял себя подниматься вместе с ними. Я стал посвящать ребенку время, которое оставалось у меня до работы и которое прежде уходило на потягушки, размышления о жизни и чтение газет в туалете. Теперь, когда Ванда уходила на свое телевидение, я оставался в буфетной, чтобы выпить кофе в компании сына. Я наблюдал, как он поглощает мороженое или кока-колу, и старался за его расплывшимися чертами разглядеть настоящие, чем дальше, тем больше убеждаясь, что он очень красивый мальчик. Кончиком салфетки я стряхивал с его губ корнфлекс и обнаруживал, что они пухлые, как у матери, черные глаза он тоже унаследовал от матери. Я хотел отвести в сторону каштановые кудри, заслонявшие ему лицо, но вовремя одумался, потому что заметил, устыдившись, что таким же жестом ласкаю Ванду. Больше месяца я ждал, что он повторит слова, которые я произносил во сне, ведь это был бы знак искупления моей вины перед ним. Говори, сынок, чуть ли не молил я, сжимая его запястья, но тут он ударялся в плач, звал маму, звал няню. Одна только няня разделяла мою озабоченность афазией сына. Она как-то сказала, что, когда только поступила к нам на работу, предупреждала дону Ванду: если ребенок увидит себя в зеркале, это перебьет ему речь. Ванда не стала смеяться, когда я передал ей нянины слова, но заявила, что ребенок в мое отсутствие делает большие успехи; в ней явно говорило чувство собственника, ведь она еще добавила, что сын задыхается оттого, что я все время рядом. Ну раз такое дело, пришлось вернуться к старой привычке валяться допоздна в постели. Но мысли о венгерских словах дра-

нили меня по-прежнему, настигая то в ванной, то в постели, но чаще всего в агентстве, когда я сидел за компьютером, уставившись в пустой экран цвета вечных льдов Заполярья. В один прекрасный день Алвару ворвался в мою каморку, потрясая газетой: глянь, старик, твой дойч воссиял новой звездой. В колонке, посвященной событиям культурной жизни, сообщалось, что Каспар Краббе, бизнесмен, обосновавшийся в Рио, дописывает заключительные страницы своего автобиографического романа. Я в ужасе бросился было звонить немцу, следовало предупредить его, что работа несколько затягивается, но взгляд мой скользнул вниз по странице: консульство Венгрии устраивает этим вечером прием в честь прославленного поэта современности Кочиша Ференца.

Выбираться в рестораны мне было лень, на праздники никто меня не звал, театр мне действовал на нервы, я всегда дожидался, когда новый фильм выйдет на видео, так что Ванда даже спрашивать не стала, куда мы идем, а, как только я позвонил, велела домработнице выгладить мой черный костюм и помчалась по магазинам. По дому она привыкла ходить в футболках, шортах, бриджах, джинсах — гардероб женщины, утратившей иллюзии? — возможно, однако для меня это стало чем-то вроде ее фирменного стиля. Даже на экране, когда она вела программу теленовостей, Ванда была одета просто, почти по-домашнему. Понятно, что ребенок испугался, увидев ее в черном костюме, на шпильках, в колье, в серьгах, с накрашенными губами, с пучком, тщательно разделенным парикмахером на дольки. Чтобы успокоить и уложить сына, ей пришлось переодеться, распустить волосы и умыться. Через полтора часа, потраченных на восстановление имиджа, она ждала меня в гараже. По дороге до пляжа Фламенго я рассыпался в похвалах Кочишу Ференцу, великому выразителю чаяний венгерской души, и цитировал наизусть "Тайные терцеты" — наиболее значительное из его творений. Терцеты, надо сказать, я сочинял на ходу, но Ванда заверила меня, что они ей знакомы и что она читала о них в литературном приложении к газете. Она еще добавила, что книга Кочиша получила кучу премий, вышла в миллионе стран, была переведена аж на китайский, и тем более приятно слышать, как я легко привожу из нее такие пространные цитаты, а я хихикал про себя: никогда не упускал случая отомстить Ванде за то, что она мне так нравится. Она все еще разглагольствовала о "Тайных терцетах", когда мы подъехали к консульству, но там не оказалось ни фотокорреспондентов, ни дюжих охранников, ни машин с дипломатическими номерами, не было и распорядителя торжества — никого не было; перед зданием торчал одинокий фонарь, росли две пальмы и имелось пустое место, на котором я припарковал машину. Охранник, ни о чем не спросив, отворил перед нами железные ворота; нажимая на кнопку лифта, я заметил, что рука у меня слегка дрожит. Поднявшись на шестой этаж, мы с Вандой переглянулись, я подумал, что собирался с духом для встречи с языком Будапешта точно так же, как она, собираясь, обвешивалась украшениями. И вот мы в тесноватом лифтовом холле, где не слышно ни звука, и свет проникает только сквозь полуоткрытую дверь под номером 602. Но как только я решился толкнуть эту дверь, консульство взорвалось аплодисментами. И сразу вслед за тем все пятьдесят человек, стоявших в зале лицом к окну, расслабили спины, сдвинулись с места, повернулись друг к другу, заговорили. Всю мощь венгерского языка ощутил я, пока шел к центру зала. Вокруг меня звенели и

гудели венгерские слова, не подозревая, что раскрывают свои тайны чужаку. Я не понимал смысла, но тем острее ощущал интонацию, тем внимательнее примечал каждую заминку, каждую паузу, каждую прерванную на полуслове фразу, каждое слово, распадающееся, как плод, разрезанный для того, чтобы увидеть, как он устроен внутри. Поглощенный действом, я не сразу вспомнил о Ванде, которую оставил у дверей. Она была все еще там, ее обступили женщины: наверное, узнали телеведущую. Я подошел, чтобы выяснить, что показалось ей таким интересным, но к ней тоже обращались по-венгерски, а она кивала и кивала. Нарядная Ванда притягивала к себе народ, ведь в зале собрались люди среднего возраста, все немного похожие друг на друга, одетые одинаково просто, как будто собрались на семейную вечеринку по случаю какой-нибудь годовщины. Господин в сером костюме, возможно сам консул, ходил по залу с хрустальным графином, подливая собравшимся вина; заметив, что мы с Вандой стоим с пустыми руками, он тут же добыл для нас две рюмки со сладким абрикосовым ликером. Следом за ним шла женщина с оранжевыми волосами и с подносом в руках. Увидев маленькие хлебцы, я решил, что это знакомые мне тыквенные булочки, но женщина вдруг сделала пол-оборота, и все вслед за ней вновь повернулись к окну. Там стоял долговязый сутулый человек, казалось, что он моложе, чем выглядит: этакий старообразный юноша. Тонкие волосы на его голове шевелил ветер, за спиной огромной булкой возвышался освещенный огнями иллюминации Пан-ди-Асукар цвета тыквы. Без сомнения, это и был Кочиш Ференц, в одной руке он держал книгу, в другой — рюмку. Я попытался подойти поближе к поэту, Ванда пошла за мной. Он говорил очень тихо, низким глухим голосом. Стихотворение было знакомо слушателям, они шепотом повторяли рефрен: egyetlen, érintetlen, lefordithatatlan. Улыбаясь, Ванда потянулась к моему уху, уж не переводить ли стихи собралась? Жоакинчик, прошептала она. И правда, произнеся те три слова, поэт легко прищелкнул языком, точно как наш сын, когда подражал мне. Стихотворение набирало силу с каждым все более мощным порывом ветра за окном, ветер трепал шевелюру поэта, листал страницы. Но Кочиш Ференц, произнося пронзающие душу слова, уже не заглядывал в книгу, его светлые глаза искали встречи с глазами каждого слушателя, и с моими тоже. И вот горящие синим огнем зеницы поэта остановились наконец, встретившись с черными глазами моей жены. Сделав паузу, чтобы залпом осушить рюмку, он снова стал читать, не сводя с моей жены глаз. Я искоса поглядывал на нее: рот приоткрыт, ресницы подрагивают, кровь прилила к лицу, в левом глазу блеснула слеза, когда он финишировал на высокой ноте: egyetlen, érintetlen, lefordithatatlan! Зал взорвался аплодисментами, и сразу вслед за тем все расслабились, зашевелились, повернулись друг к другу, все, кроме Ванды. Она так и замерла с ладонями, прижатыми одна к другой во время последнего хлопка, взирая на венгра взглядом святой, погруженной в молитву. Мне пришлось тряхнуть ее за плечи, взять под руку, мы ушли с ней по-английски, не прощаясь. Когда мы проезжали мимо пляжа Ботафогу, Ванда намекнула, что я, мол, приревновал ее, но, похоже, только она одна и не заметила, что поэт — гей. В Копакабане я спросил, не желает ли она зайти в японский ресторан, и мой вопрос погрузил ее в раздумья. В Ипанеме шел дождь, и, положив руку мне на бедро, она сказала, что дома у нее есть гороховый суп. Я поцеловал

ее в губы в гараже, она обмякла, в лифте притворилась, что спит стоя, ну и так далее.

По утрам, когда Ванды не было дома, я мог бы принимать клиентов в гостиной, где никто не мешал бы мне работать. Мне не раз приходило в голову, что неплохо бы перетащить домой компьютер и словари, но, возможно, Алвару только этого и ждал, чтобы отлучить меня от фирмы окончательно. Он уже заметно сократил мою долю и был отчасти прав: ему иначе не под силу было бы выплачивать зарплату дюжине сочинителей, которые худо-бедно занимались тем самым, что входило прежде в мои обязанности. Но имея пять процентов капитала "Кунья и Коста", я, по его словам, мог кататься как сыр в масле, обедать в Париже, ужинать в Нью-Йорке, нырять в глубины Карибского моря вместе с женой, носиться вокруг света, пока голова не закружится. И я как раз думал о грядущем отпуске Ванды, когда Алвару ворвался в мою каморку с телефонной трубкой без провода, в которую он орал что-то еще громче, чем обычно. Я тогда впервые увидел сотовый телефон и, отвлекшись, чуть не забыл прикрыть монитор руками. Но между пальцев у меня он, видимо, успел разглядеть туза червей, бубнового короля, восьмерку пик, зеленое сукно; я уже давно включал компьютер только для того, чтобы разложить пасьянс. Говорил Алвару с немцем, извинялся от моего имени за данное слово, за нарушенный срок, за аванс, потраченный за границей, за смехотворный штраф, предусмотренный контрактом. Закончив с немцем, он сказал мне, что, если я не возражаю, он перепоручит книгу другому сотруднику, потому что как раз нанял одного гениального парня, и уж не знаю, блефовал ли он или в самом деле решил меня унизить. Как бы то ни было, я тут же закрыл окно с пасьянсом, засучил рукава, поставил пальцы на клавиши, отчалил из Гамбурга, приплыл в бухту Гуанабара и бросил вовсе прослушивать кассеты, надиктованные немцем. Я был молодым розовощеким блондином, когда корабль мой встал на якорь в бухте Гуанабара, я бродил наугад по улицам Рио-де-Жанейро и встретил Терезу. Услышав, как поет Тереза, я влюбился в ее язык и, после трех месяцев тягостной немоты, ощутил историю немца на кончиках пальцев. Она создавалась сама собой, с небывалой для меня скоростью, первые слова на местном языке написал я на ноге Терезы. Сначала ей это даже понравилось — шутка ли, на ее теле книгу пишут! Потом она взревновала, стала отлучать меня от тела, говорить, что нужна мне только для писулек, и, когда книга перевалила уже за шестую главу, ушла от меня. Потеряв ее, я утратил нить повествования, пришлось вернуться к предисловию, язык подзабылся, я думал даже бросить все и вернуться в Гамбург. День за днем проводил я, словно окоченев, над белым листом бумаги, Тереза развратила меня. Попытки писать на самом себе не увенчались успехом, и я отправился в Копакабану к проституткам. Я платил им, чтобы разрешали писать на себе, возможно, платил слишком щедро, потому что они имитировали оргазмы, чем сбивали меня с мысли. Я ткнулся было домой к Терезе — она была замужем, я заплакал, она протянула мне руку, разрешила написать пару слов, пока мужа нет дома. Я приставал к студенткам, и они позволяли мне писать на блузках, на сгибе локтя, где щекотно, на юбках, на бедрах. Эти строки они показывали однокурсницам, те тоже становились поклонницами моего творчества и шли ко мне на квартиру, просили, чтобы я писал книгу на их лицах, на шеях, потом расстегивали блузки и под-

ставляли груди, животы и спины. А потом давали почитать мои творения другим однокурсницам, которые шли ко мне домой и умоляли, чтобы я сорвал с них трусики, и черные чернильные буквы появлялись на их розовых ягодицах. Девушки возникали и исчезали, и моя книга разлеталась по свету, глава за главой. И тут явилась та, что легла со мной в постель и научила меня писать справа налево. Пряча, будто сокровище, мои сочинения от посторонних глаз, она одна могла их прочесть, глядя в зеркало, и по ночам стирала все, что я написал днем, чтобы я никогда не переставал писать на ней свою книгу. Она забеременела от меня, и на животе у нее книга обрела новую форму, и так день и ночь без передышки даже для того, чтобы проглотить бутерброд, запершись в каморке в агентстве, не поднимая головы до тех самых пор, пока я не отбарабанил из последних сил финальную фразу: и вот возлюбленная, чьего молока я уже отведал, дала мне испить воды, в которой выстирала свою блузку. Я вернулся к началу файла. Правил книги я всегда с особым старанием и любовью. Вот-вот обретет она нового автора, а выпускать из рук законченную книгу всегда мучительно, даже такому закаленному профессионалу, как я. Но книгой немца, возможно потому, что написана она была в один присест, я не успевал насладиться, слова убегали из-под моего взгляда. Свеженаписанные строки так же быстро, как возникли, переставали мне принадлежать. Я смотрел на слова на экране и с ужасом воображал, что они опадают с меня, как волосы с немца. Я распечатал книгу, перелистал ее на прощание и, ощущая, что это моя последняя книга, понял, что не хочу ее продавать ни за какие деньги. Я даже положил оригинал в ящик стола, запер ящик, но представил себе лицо Алвару и отпер ящик. Засунул всю пачку листов в коричневый конверт, на этикетке написал от руки название, "Женописец", буквы получились бледные, будто это во мне самом кончились чернила. Когда я шел через зал, где трудилась молодежь, тишина стояла такая, что мне казалось, будто я слышу шорох следящих за мной зрачков. В кабинет Алвару я вошел без стука и бросил конверт с книгой в двести страниц ему на стол, но он разговаривал по телефону и едва взглянул на него. Я спустился по проспекту Атлантика, моросило, пляж был безлюден, вода потемнела и сморщилась. Я спрятался от дождя под крышей киоска и спросил себя, смог бы я жить вдали от моря, в городе, не обрывающемся внезапно, а тихо агонизирующем, расползаясь в разные стороны. Я смотрел, как волны разбиваются о песок и как линия прибоя подступает все ближе и ближе, и через некоторое время мне стало казаться, будто тело постепенно клонится вперед, словно не прилив наступает на берег, а континент кренится в сторону моря. Я бросился прочь от моря в глубь улиц, зашел в ближайшую аптеку, поздоровался с провизором, но тут же вышел, забыв, зачем заходил. Заказал в баре на углу большой стакан пива, увидел в окно вывеску бюро путешествий, оставил пиво недопитым, перешел улицу и купил два билета до Будапешта.

Ванда подвела ребенка за руку к лифту, дабы он убедился, что я уезжаю один с пятью огромными чемоданами и двумя сумками. Я просидел сорок минут в такси, дожидаясь, пока она заговорит ему зубы и уложит в постель. Всю дорогу до аэропорта мы молчали. В аэропорту служащая попросила у нее автограф и не стала штрафовать за лишний вес багажа. В зале VIP я заказал два бокала шампанского, мы сказали друг другу "чин-чин" и ни слова больше. Когда громкоговоритель объявил посадку

на Лондон, мне показалось, что губы Ванды едва заметно дрогнули, но она поспешно встала, чмокнула меня в макушку и ушла прочь, увозя чемодан на колесах. Я заказал еще шампанского и начал листать журнал, лица на фотографиях расплывались, будто снятые не в фокусе. Я еще помнил выражение ее лица, когда она увидела билет, который я преподнес ей в замшевом конверте, обернутом в шелковую бумагу: Будапешт? и чем, по-твоему, мы займемся в Будапеште? Ну что ей было ответить? Станем любоваться Дунаем? Выпивать? Ходить на вечера поэтов? Ванда хотела подучить английский, послушать мюзиклы, к тому же ее сестра-близнец, Ванесса, стажировалась в Лондоне, они вдвоем могли прогуливаться по Сохо, играть в теннис, в Будапеште у нее не было знакомых. Там хоть есть гипермаркеты, в этом Будапеште? Не знаю, думаю, там есть кондитерские, там великолепные музеи. Будапешт? И думать нечего! Она отправилась в агентство и обменяла свой билет, как забегают в магазин обменять дареные туфли неподходящего размера. Я мог бы обидеться, но она не дала мне времени: обиделась первая, заявила, что никогда раньше, начиная с медового месяца, я не отказывался ехать в отпуск с ней вместе. С того дня она замолкла и не разговаривала со мной ни днем, ни ночью, желая вызвать у меня угрызения совести. И вот сейчас, слушая последнее объявление о рейсе на Париж, где мне предстояло сделать пересадку, я почувствовал легкую жалость к Ванде: пересекая в одиночестве Атлантику, она, возможно, осознала, насколько была не права. Возможно, в эти минуты она страдала, упрекая себя за то, что рука об руку не отправилась со мной в Будапешт. Она не знала, что я бы и не пригласил ее в Будапешт, если бы в глубине души не был уверен, что полечу туда один.

Никогда в жизни не видел

Кришка разделась внезапно, я никогда в жизни не видел настолько белого тела. Вся ее кожа была такой необычайной белизны, что я не смел к ней прикоснуться, не знал, куда приложить руку. Белая, белая, белая, твердил я, красивая, красивая — мой словарный запас был скуден. Я смотрел на нее довольно долго, а потом собрался только слегка коснуться ее груди, ее розовых сосков, но просить я к тому времени еще не умел, при этом без ее согласия не осмеливался сделать и шага: Кришка была фанаткой дисциплины. На первых уроках она устраивала мне пытку жаждой, потому что я твердил: вода, вода, вода, вода, но никак не мог добиться правильного произношения. А тыквенные булки! Однажды она принесла в комнату целый противень свежевыпеченных булочек, поводила ими у меня перед носом и выбросила в помойку, потому что я не сумел их назвать. Но прежде чем человек научится запоминать и правильно произносить слова чужого языка, он — ясное дело — на первых порах привыкает всего лишь различать их, улавливать смысл: стол, телефон, рассеянная, желтый, вздыхать, спагетти по-болонски, окно, посмешище, радость, один, два, три, девять, десять, музыка, вино, ситцевое платье, щекотка, псих, и так однажды я обнаружил, что Кришке нравится, когда ее целуешь в затылок. Она тут же стянула через голову платье фасона из-сундука-моей-бабушки, под которым на ней не было ничего, и я растерялся от небывалой белизны. На секунду мне показа-

лось, что эту женщину нельзя потрогать в том или в другом месте и что она бросает мне вызов, требуя, чтобы я одним прикосновением охватил ее всю. Я даже испугался, что она вот-вот скажет: возьми меня, овладей мною, съешь меня, трахни меня, растерзай меня, или как говорят в таких случаях венгерки? Но она стояла неподвижно, смотрела потерянно, не знаю, то ли ее тронул мой взгляд, блуждавший по ее телу, то ли моя запинающаяся речь на ее языке: белая, красивая, красивая, белая, белая, красивая, белая. Я тоже был потрясен, осознав, что скоро изведаю ее интимные глубины, и с таким же или даже с большим вожделением жаждал узнать их названия.

Вечерние занятия с Кришкой длились иногда чуть ли не до рассвета, и от нее я направлялся прямиком в отель. По дороге в отель, а иногда и посреди занятия, едва проснувшись или засыпая, я часто спрашивал себя, что-то поделывает в этот час в Лондоне Ванда. Я знал, что ей по силам встать рано, чтобы отправиться на экскурсию, что она охотно знакомится, что снимает статуи на видео, обедает на ходу, поднимается по бесконечным лестницам; когда мы ездили куда-то вместе, то часто виделись только за ужином. Но не мне было критиковать ее: я сам пронесся с путеводителем по стольким городам, что все они у меня в голове перепутались. Не сразу и с трудом до меня дошло, что лучший способ узнать город как следует — не колесить по его улицам в двухэтажном экскурсионном автобусе, а сидеть взаперти в какой-нибудь квартире. Это не так-то просто, и я знал, что на пути в Будапешт мне встретятся немалые трудности. Уже в аэропорту пришлось зажать волю в кулак, чтобы отказаться от услуг, настойчиво предлагаемых всякому приезжему: я отмахивался от девушек из турагентств, проходил мимо таксистов, призывно распахнувших дверцы: сэр, синьоре, мсье, мистер. Мой чемодан был вручен самому наискромнейшему из тружеников руля и педалей; в машине в первую минуту мы оба не проронили ни слова. Наконец я решился: Отель "Плаза". Это первое, что пришло мне в голову, ведь, в конце концов, во всяком уважающем себя городе мира есть отель с таким названием. Йо, йо, сказал водитель и повез меня по каким-то тусклым предместьям, едва освещенным редкими ртутными фонарями. Я порядком устал, глаза слипались, я клевал носом, как вдруг мы въехали в сияющий город, настолько ярко освещенный, что невозможно было рассмотреть ни улиц, ни зданий, ни пространства. Видны были только огни. Одной из светящихся надписей оказалась вывеска отеля "Плаза", который, как почти все отели с этим названием, означающим "площадь", стоял вовсе не на площади, а на улице, круто уходящей вниз. Sorry[1], désolé[2], но брони на мое имя не оказалось, однако я, изобразив на лице недоумение, продолжал барабанить пальцами по стойке, так что в конце концов был размещен в номере с балконом. Мне захотелось пройтись; ниже по улице оказалось полно ресторанов и концертных залов с фольклорной программой: buona sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español[3] и т. д. Я стал подниматься от гостиницы вверх, туда, где улица выглядела более жилой: двухэтажные камен-

1. Извините (*англ.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Очень жаль (*франц.*).
3. Добрый вечер (*итал.*); добро пожаловать (*франц.*); настоящий гуляш (*англ.*); безумный чардаш (*англ.*); здесь говорят по-испански (*исп.*).

ные особняки XIX века, деревья, тишина. Пройдя примерно семь кварталов, я вдруг услышал жалобные завывания: то ли рыдания охрипшей женщины, то ли стоны раненого мужчины, и мне показалось, что за стволом тополя обнимается парочка. Я остановился, решив, что самое время спуститься по улице обратно в отель, но тут из-за дерева выскочила блондинка и окликнула меня. Казалось, она чего-то просит, возможно сигарету. Когда ко мне обратились по-венгерски, я почувствовал себя идиотом, однако весьма польщенным идиотом. Сигарет у меня не было, я за год до того бросил курить, но почему-то ответил не задумываясь: йо, йо. Блондинка живо обернулась, короткая юбка ее при этом взлетела вверх, сказала что-то в сторону дерева, из-за которого появился мускулистый парень без рубахи, но в жилетке цвета хаки со множеством карманов, вроде тех, в которых ходят фотографы. Она взмахом руки, он энергично бодая лбом воздух, пригласили меня свернуть в ближайший переулок налево. Я последовал за ними не без робости, боясь заблудиться и не найти потом дороги в отель. Но цель наша обнаружилась всего в ста метрах от перекрестка, это был маленький домик с фиолетовой неоновой надписью как бы от руки: "The asshole"[1].

Бар с английским названием, украшенный в стиле английского паба, музыкальные автоматы, играющие рок-н-ролл на английском. Мне сразу подумалось, что в "The asshole" ходят одни только венгры. Но в полутьме зала никто из молодежи за столиками не посмотрел на меня косо ни оттого, что я иностранец, ни оттого, что мне под сорок и макушка уже заметно просвечивает сквозь шевелюру. Мы втроем, блондинка в розовой юбке, на вид несовершеннолетняя, ее возлюбленный фотограф, которому было от силы тридцать, и я, заняли крошечный круглый столик. Официантка явилась без зова, обменялась парой поцелуев с моими спутниками и, поставив перед каждым из нас по стакану выпивки, замерла рядом со мной, позвякивая мешочком с монетами и прижав голую целлюлитную ляжку к краю столешницы, тогда-то я и понял, что меня пригласили оплатить вечерок в баре. Я охотно выложил свои форинты за эту и за десяток, а то и дюжину последующих порций питья, которое так и не сумел опознать, потому что оно оказалось слишком холодным и несло от него чистым спиртом. Явились также несколько банок пива, которые блондинка выпила, танцуя между столами, натыкаясь на столы, падая кому-то на колени. Но этого ей показалось мало, она встала передо мной и принялась вилять бедрами, в то время как ее возлюбленный, уставясь в пол, дымил сигарой. Народ все это громко комментировал, стараясь переорать грохочущую музыку. У блондинки совсем сорвало резьбу, она тыкала в меня пальцем, хохотала и кричала фотографу: а классно узнать бы, каков в постели этот парень, или: со мной в постели этот парень узнал бы, что такое класс, или: а ты знаешь, что я хочу в постель с этим классным парнем, или что-то еще в этом роде; мне уже казалось, что я вот-вот овладею венгерским, особенно если все так и будут говорить, громко и отчетливо. Этот парень, которого ты тянешь в постель, в отцы тебе годится, насколько я понял, ответил девице фотограф, скривив рот и указав на меня подбородком. Он затоптал сигару и встал перед блондинкой, она была ему по пояс, он мог

1. Задница (*англ.*).

бы ладонью ее прихлопнуть. Обхватив за бедра, он подбросил ее вверх, поймал одной рукой, закружил по залу, так что юбка задралась и выглянули красные трусики, потом вспрыгнул на стол, сплел ноги в жгут, потом сделал в воздухе шпагат. Парень был как резиновый, он задирал ноги, едва не касаясь ботинком конского хвоста официантки, и весь зал аплодисментами задавал ритм рок-н-ролла. Блондинка пыталась подражать ему, что выходило довольно неуклюже, народ над ней смеялся, я решил, что мне пора уходить. Поднявшись, я оступился и оказался у двери раньше, чем предполагал: туловище обогнало ноги. Глотнув рассветного воздуха, я свернул направо, но что-то засомневался, вернулся, а там парочка уже махала мне руками от дверей "The asshole".

Они вызвались проводить меня до отеля, йо, йо, я и вправду потерял всякую способность ориентироваться. Плетясь за ними, я увидел, как она повисла на его руке, точно ребенок, и умилился; мне это напомнило сцену из какого-то забытого фильма. Дойдя до того высокого тополя, где мы встретились, парочка остановилась, я скромно распрощался, думая, что им опять захотелось пообниматься. Но они пошли за мной дальше, хотя в их преувеличенной любезности уже не было никакой нужды, ведь я уже знал, что нахожусь в семи кварталах от отеля. В отель они тоже вошли со мной, затерялись где-то в холле, пока я брал ключ, и догнали меня у лифта. Стоило мне открыть дверь, как фотограф тут же развалился на моей кровати и закурил тонкую сигару. А блондинка отвела меня на балкон, откуда можно было видеть Будапешт от края и до края. День обещал быть облачным, и город выглядел серым; забавно, что я воображал Будапешт желтым, а он оказался сплошь серым: дома, парки, даже Дунай, пронзавший город буквой ипсилон, раздваивающейся вверху, как рогатка. Блондиночка взяла в руки мою ладонь и вздохнула, она чертила что-то ногтем на моей ладони и вздыхала. Потом она положила мою ладонь себе на грудь, чтобы я почувствовал, как сильно бьется сердце, и повела меня в комнату, где я увидел, как фотограф, сидя на краю кровати и опустив голову, энергично двигает кистью руки. Я хотел было возмутиться, что он мастурбирует на моей кровати, но оказалось, что я ошибся: он вращал барабан револьвера, держа его между колен. На прикроватной тумбочке лежало пять пуль. Он положил их в карман жилетки, предварительно пересчитав вслух, тщательно проговаривая каждый звук: уну, дой, трей, патру, чинче, уставившись в потолок, просвистел какую-то мелодию, потом вдруг поднес пистолет к левому уху, как будто хотел ответить на телефонный звонок, скорчил гримасу, подруга его пожала плечами, он нажал на спусковой крючок, в револьвере что-то щелкнуло. Парень откашлялся, бросил револьвер на пол, и наступило долгое молчание; в Будапеште не было птиц, даже петух вдали не прокукарекал, не гавкнул ни один пес, я было засмеялся, но смех получился какой-то металлический. Блондинка сжала рукоятку револьвера в левой руке — она тоже оказалась левшой, — а правой перекрестилась. Она вставила дуло в ухо, револьвер в ее руке казался огромным, я подумал даже, что она не дотянется указательным пальцем до спускового крючка. Дотянулась. Она еще слегка поковыряла дулом в ухе, как будто стараясь просунуть его поглубже, чтобы сократить путь пуле до мозгов, спустила курок — и ничего, только щелкнуло. Блондинка глянула мне в переносицу, глаза ее чуть заметно косили, вложила револьвер мне в ладонь, я впервые держал в руках огнестрельное

оружие. Я открыл рот, блондиночка подмигнула мне, я прижал дуло к нёбу, страшно не было. Страшно стало только после щелчка, ствол револьвера выбивал дробь о мои зубы, рукоять приклеилась к ладони, рука затекла, я положил револьвер на тумбочку, но пальцы разжать не смог, револьвер стучал по тумбочке не хуже кастаньет. Наконец рука обмякла, все мышцы тела разом расслабились, на меня навалилась усталость этой ночи, предыдущей бессонной ночи в самолете, бессонных ночей в постели с Вандой, когда ребенок пинал меня во сне. Веки сами собой стали опускаться под тяжестью всех моих бессонных ночей разом.

Я открыл глаза, будто меня толкнули, и увидел, что револьвер опять в руке у фотографа и рука его дрожит; на мгновение мне показалось, что не рука, а сам револьвер все еще дрожит моей дрожью. Он приставил его к голове, снова опустил, рассмотрел, потряс, положил на ковер, и это лучшее, что он мог сделать: хмель выветрился, глупостям конец. Я уж было собрался обнять его, поцеловать блондинке руку и проводить их до дверей, наполнив его карманы бутылочками из мини-бара, как вдруг увидел, что он толкает револьвер ногой в мою сторону. Видимо, до него наконец дошло, что я не говорю по-венгерски, потому что он настойчиво снова и снова чертил в воздухе полукруг. Жест его означал, что мы сыграли в русскую рулетку по часовой стрелке, а теперь надо идти против часовой и начать с меня. Он жульничал, менял на ходу правила, я хотел возразить, но не знал, как по-венгерски сказать нет. Спасла меня блондинка, она взяла револьвер и стала совать его в руку возлюбленному, а он обозвал ее коровой. Он так и сказал: вака, корова, то есть в точности как мы, латиняне, произносим это слово со времен древнего Рима, и я понял, что этот шарлатан и сам в венгерском ни бельмеса. Он был румыном, носил бронзовый медальон на груди, серьгу в ухе, по кольцу на каждом пальце, он был румынским цыганом, и блондинка была права, заявив, что ее тошнит от фарса, который он здесь устроил, так, по крайней мере, понял ее я. Высказавшись, она приставила револьвер себе ко лбу и не моргнув глазом спустила курок. Выстрела не последовало, так что цыгану не оставалось выбора; он взял револьвер, направил себе в барабанную перепонку, и я понял, что, когда пуля разнесет ему череп, мозги забрызгают блондинке волосы, и это будет отвратительно. Зрелище предстояло мерзопакостное, но я не мог заставить себя отвести глаза, я видел, как суставы его пальца сгибаются, прижимая спусковой крючок, я даже услышал, как скрипнула пружина — и щелчок. Не-а, не умер, живехонек. Он швырнул револьвер мне на колени, сверкнул золотыми зубами в сторону блондинки, и оба уставились на меня. Стало ясно, что каким-то макаром, с помощью какой-то цыганской уловки они умудрились оставить единственную пулю в барабане для меня. Видно, с самого начала положили глаз на мои деньги, так что решили от меня избавиться. Им бы эта смерть пришлась настолько кстати, насколько оказалась бы бесславной для меня: пьяный турист застрелился в Будапеште. Я встал, держа в руке револьвер, и попятился: к этим подонкам лучше было спиной не оборачиваться. Оба одновременно поднялись и пошли на меня, вынуждая отступать по периметру комнаты, и если он играл мускулами, сжимал кулаки, демонстрировал заточенные режущие кольца, то в ее глазах читалась такая жажда убийства, что было, пожалуй, еще страшнее. Она шла вытянувшись в струнку, раз-

дувая ноздри, челюсти на лице ее выдавались вперед, и весь вид демонстрировал болезненную гордость коротышек, и сколько бы я ни сверлил взглядом их физиономии, они не останавливались и не замедляли шаг. И тогда мне показалось, что дело нечисто: идти грудью на заряженное оружие способны разве что герои кино. Когда пятки мои уперлись в стену, я вставил дуло револьвера себе в рот, надеясь, что это заставит их зауважать меня. Они притормозили на полпути, и таким образом я выиграл время, и мне показалось, будто я на сцене. Я вынул ствол изо рта и приставил его к уху, потом направил на сердце, на один глаз, на другой, сделал вид, что ствол — губная помада и я крашу им губы. Потом снова сунул его чуть ли не в самое горло, решив, что пора положить шуткам конец. Я взвел курок, блондинка пожала плечами, ее приятель скорчил гримасу, и тогда я почувствовал странный вкус. Я ощутил нёбом, что в стволе есть свинец, вкус свинца растекался по моему языку, но было поздно: остановиться я уже не мог. Осталось только нажать на спусковой крючок, надеясь, что пуля застрянет в стволе, но в это время кто-то постучал в дверь номера. Потом в коридоре зашумели, закричали, застучали во все двери, зазвучали торопливые шаги. Цыгане шарахнулись от меня, я воспользовался моментом, чтобы запустить револьвер в противоположную стену, проверить, не выстрелит ли он сам собой от удара, но услышал я не выстрел, а звон колоколов, над нашими головами разом зазвонили все колокола Будапешта. Я открыл дверь, мимо шла толпа датчан в шортах, я присоединился к ним, протиснулся с ними в битком набитый лифт и на нижнем этаже буквально столкнулся с цыганами, огромными прыжками преодолевшими последний марш лестницы. Сделав вид, что не знаю их, я вышел на площадку перед отелем, где датчане толпились у автобуса и чичероне раздавал им туристские брошюрки. Я уже поставил ногу на ступеньку автобуса, когда увидел, как моя парочка удаляется вверх по улице, причем девица повисла на руке у парня, будто калека. Ехать на экскурсию мне сразу расхотелось, я поднялся в номер, развалился на кровати и стал рассматривать рекламный буклет. Это была иллюстрированная карта города, белые улицы на бежевом фоне, сады, крашенные в разные оттенки зеленого, голубой Дунай. На восточном берегу Пешт, на западном Буда, отель "Плаза" обозначен красной стрелкой. Названий улиц не было. Улица, где стоял отель, изображалась длинной прямой линией, прочерченной от реки вверх и уходящей за пределы карты. Если бы я свернул на поперечную улицу, то оказался бы в двух шагах от исторического центра Буды, беспорядочного сплетения улиц, густо посыпанного стрелками, разноцветными кружочками, крестиками, обозначавшими церкви, и звездочками со ссылками на английском языке. Но я не нуждался в пояснениях: мне просто хотелось не торопясь пройтись глазами по городским красотам. Весь день я исследовал улочки и переулки Буды, легко перескакивая через крепостные ограждения и проникая сквозь стены средневекового замка. Мне не было скучно гулять по карте, возможно, потому, что меня всю жизнь не оставляло смутное ощущение, что я сам всего лишь чертеж, нарисованный человечек. Бросил я это занятие только ради субъектов, оравших друг на друга по телевизору, обсуждая какой-то политический вопрос. Хотя меня отчаянно клонило в сон, я досмотрел дебаты до конца, но без звука. Звук выключил почти сразу после того, как включил телевизор: чужой тарабарский язык уже начал действовать

мне на нервы. Я думал, что во сне язык этот оккупирует мои слабые мозги, думал, что, проснувшись, внезапно обнаружу, что разговариваю на непонятном языке. Вообразил, что утром выйду в город, заговорю, все будут понимать меня, и только сам я не пойму ни слова. Время было позднее, я выключил телевизор, потом включил телевизор, усилил звук, снова отключил звук, погасил и опять зажег настольную лампу, попросил принести еще подушек, а заодно бутербродов. В три часа ночи, увидев, как на экране венгерская ведущая новостей открывает и закрывает рот, я вспомнил о Ванде и позвонил в отель "Плаза" в Лондон, думая, что она, как и я, валяется в постели, жует бутерброд с ветчиной и сыром и смотрит новости Би-би-си. Как бы мне хотелось услышать от нее какую-нибудь бредятину о последних событиях, ведь она в английском была не намного сильнее, чем я в венгерском. Ванда не отозвалась — тем лучше, а то бы она поняла, что я позвонил просто так, только чтобы услышать ее голос. И все равно чуть позже я опять набрал ее номер и опять не застал: Ванда наверняка ушла куда-нибудь с сестрой. Я заставил девушку, сидевшую в Лондоне на телефоне, записать мое имя и номер, повспоминал еще о жене, решил, что ни за что не усну, и принял снотворное. Разбудило меня солнце и колокола, отбивавшие шесть часов. Телевизор был включен, передавали новости. Я не сразу сообразил, что безмолвно разевающая рот ведущая — это моя наштукатуренная знакомая, что куча мягких подушек — это та же самая куча подушек, но вот проспал ли я три часа или целых двадцать семь, так и не понял. Опять позвонил Ванде. Она, видно, еще не вернулась в гостиницу, и это было прекрасно: заметь она малейшую неуверенность в моем голосе, возопила бы: ага, Будапешт! А что я тебе говорила?

Я подошел к окну, взглянул на город и вернулся в постель, готовый проспать еще сутки. Но тут мне вспомнилась карта, я нашел красную стрелку, указывающую на гостиницу; до другого берега реки было всего ничего. По скоплению стрелок, крестиков, звездочек, желтых кружков и синих треугольничков я рассудил, что Пешт — место более оживленное, чем Буда. Там было больше отелей и ресторанов, театров, кинотеатров, фирменных магазинов, торговых центров, а на одной торговой улице я обнаружил стайку зеленых самолетиков, которые, если верить пояснениям, означали авиакомпании. Надо же мне когда-нибудь забронировать место и на обратный рейс, ведь билет я себе купил с открытой датой. Доплатив немного, я мог бы, вероятно, на обратном пути сделать крюк и провести пару дней в Лондоне. Можно отправиться сегодня же вечером, учитывая, что Буду я уже знал наизусть, а на изучение Пешта оставался еще целый день. Я вскочил с постели, сбежал вниз по лестнице, день был ясный и солнечный, подошел автобус и высадил группу датчан. До Дуная ноги донесли меня так быстро, что я поглядел на них недоверчиво, так и не поняв, иду я пешком или перемещаюсь силой мысли. Потом я наблюдал, как минута за минутой уплывают вниз по зелено-мшистым водам Дуная, который оказался шире, чем выглядел на карте. Промчавшись по подвесному мосту, я оказался на круглой площади со статуей посередине, на бегу восхитился фасадами в стиле неоклассицизма, балконами в стиле ар-нуво, византийскими арками, за третьим перекрестком повеяло табаком, шоколадом, луком, я свернул направо, прошел мимо вывесок Кодака, Бенеттона, Си-энд-Эй, срезал путь, пройдя сквозь торговый центр, свернул

налево, "Люфтганза", "Американ эрлайнз", представительство "Эр Франс" еще закрыто. Я решил дежурить у двери, чтобы оказаться в очереди первым, мимо шли люди и несли какую-то тарабарщину. Я ждал, ждал, смеркалось, и тогда до меня дошло, что я проснулся не в шесть утра, а в шесть вечера. Попытавшись вернуться обратно след в след, я сбился с дороги: меня отвлекли огни баров, дискотек, пиццерий, которых явно не было, когда я проходил там же в прошлый раз. Пошел дождь, такси ехали мимо битком набитые, по пути попался открытый книжный магазин, я зашел. Если завтра уеду из страны, так и не научившись связывать пару слов по-венгерски, увезу с собой хоть словарь на память. Подойдя к одной из полок, заставленной увесистыми томами, я пробежал глазами по венгерским названиям на корешках, и предо мной предстало видение библиотеки, в которой все книги перепутаны. Я пригляделся: книги стояли по порядку, зато буквы казались переставленными как попало. И потому мое внимание привлек скромный томик с названием, которое мне удалось прочесть: Hungarian in 100 Lessons. Пролистав книгу, я заметил упражнения на развитие навыков устной речи: этот поезд идет в Болгарию?; моя жена — вегетарианка; какова высота этого старого обелиска?; мне надо купить дешевые канделябры; где живет тот солдат? Тут я заметил, что высокая девушка с рюкзаком за спиной разглядывает книгу, которую я держу в руках, и скептически покачивает головой. Я думал, что это работница магазина, следящая за порядком в зале, и что покупателям запрещено трогать товар руками. Я протянул ей книгу, она схватила ее и швырнула куда-то в глубь полки. Резкие движения, как я понял, характерны для венгров, как и скулы, которые у нее немного выпирали, а губы были сложены в суровую складку, или так казалось, потому что им определенно не хватало мягкой припухлости. Когда она заявила, что венгерский язык по книгам не выучишь, я остолбенел от удивления: фраза показалась мне абсолютно понятной. Я даже подумал было, что она произнесла ее по-португальски или по-английски, или даже по-румынски, но нет, она говорила именно по-венгерски, потому что я не мог вычленить ни единого слова. Однако у меня не было ни малейшего сомнения: она говорила именно о том, что венгерским языком по книгам не овладеешь. Может быть, у нее был такой певучий говор, что я, не понимая, улавливал смысл на слух. Может быть, я понял ее по интонации. А может быть, уловив мотив, я решил, что и слова легко угадываются. И потому замер в ожидании новых слов. Но она сорвалась с места и улетела, как стрела, только макушка мелькнула над стеллажами в центре зала. Она вылетела на улицу, затормозила под навесом, чтобы переждать дождик, и, только догнав ее, я увидел, что она на роликах. Я остановился рядом с ней и, не зная, как еще привлечь ее внимание, вытащил карту с красной стрелкой и пробормотал: Отель "Плаза". Она выхватила карту у меня из рук, и мне на мгновение показалось, что та вот-вот полетит в водосток, потому что и Будапешт невозможно изучать по картам. Но барышня развернула карту, поразмыслила вслух: Плаза... Плаза... Плаза... йо. И так по дороге в отель я получил свой первый урок венгерского, преподанный в духе перипатетиков. Урок состоял в том, что она называла предметы, на которые я указывал: улица, коньки, капля воды, лужа, ночь, пиццерия, дискотека, бар, торговый центр, витрина, одежда, фотография, угол дома, рынок, конфета, табачная лавка, византий-

ская арка, балкон в стиле ар-нуво, фасад в стиле неоклассицизма, статуя, площадь, подвесной мост, река, мшисто-зеленый, склон, подъезд, холл, кафе, минеральная вода и Кришка. Провожая меня, Кришка не умолкала ни на секунду, коньки шуршали по асфальту, огни вывесок и рекламы струились по ее лицу, но стоило нам сесть за столик под ярким светом в кафе отеля, как она закурила и онемела. Возможно, место это оказалось слишком пустым и просторным, так что я, указав на гладкие стены, на стеклянный столик, на металлический стул, на официанта в белом, на бутылку, на рюмку, на пепельницу, на зажигалку, на огонь и на сигарету марки "Fecske" (фечке называлась по-венгерски ласточка, изображенная на пачке), исчерпал все темы для разговора. Добрых полчаса мы молча созерцали пепел в пепельнице, ведь я не знал, как ткнуть пальцем в то, о чем в это время думал: о жене в Лондоне, о девушках на роликах в Ипанеме, о визгливом смехе моего компаньона, о голубоглазом немце без бровей и ресниц, о мужчине, любившем покрывать письменами женские тела, о сборище анонимных писателей в Стамбуле, о девушках на роликах в Ипанеме, о жене в Лондоне. Но двое, если они сидят рядом, не могут долго пребывать в равновесии, храня каждый свое собственное молчание: одно молчание в конце концов утонет в другом. Я наблюдал за ее молчанием, наверняка более глубоким, чем мое, и каким-то более молчаливым. И так мы провели еще полчаса, она — погрузившись в себя, я — в ее молчание, пытаясь как можно скорее прочесть ее мысли, до того как они воплотятся в венгерские слова. И тут она вся содрогнулась, будто от озноба, стряхивая со спины рюкзак, нашарила в нем визитную карточку, на которой нацарапала что-то карандашом, прежде чем протянуть мне. А потом встала и укатила, не простившись, прямо по ковру. Похоже, я успел приобрести вкус к молчанию и, чтобы не прерывать его, поднялся в номер, где остаток ночи пролежал, уставившись в потолок. Мне немного хотелось есть, но я не позвонил в буфет, мне чуть-чуть повспоминалась Ванда, но я не позвонил в Лондон. Услышав утренний перезвон колоколов, стук дверей и падающих подносов, дребезг стекла и перебранку горничных в коридоре, я уснул. И проспал двенадцать часов без просыпу, потому что мысли мои теперь были просты, а вернее, мысль была всего одна: о визитной карточке на тумбочке в изголовье, где было напечатано ее имя Fülemüle Krisztina и адрес, Tóth utca, 84,17, Újpest, да еще написано расписание занятий: 20:00 — 22:00 и сумма: 3000 форинтов за урок, что мне показалось вполне приемлемым.

Такси, которое я взял с большим запасом времени, доставило меня по адресу улица Тот 84 за двадцать минут. Еще сорок я простоял у ворот, прежде чем нажать кнопку домофона и представиться: Жозе Коста. Это был длинный таунхаус, Кришка ждала меня у номера 17, без роликов она оказалась чуть ли не коротышкой и не такой юной. Жóзе Коошта... Жóзе Коошта... произнесла она, смерив меня таким взглядом, будто я не совсем одет. Я решил: пусть себе твердит Жóзе Коошта, пока не привыкнет, и не стал ни исправлять произношение, ни смеяться над Кришкой, наоборот, дал ей понять, что все правильно, так что с тех пор в Будапеште все меня величают Жóзе Коошта. Позднее она отбросила Жóзе и стала звать меня просто Кошта, думая, что это имя, потому что у венгров оно всегда следует за фамилией. А себя заставляла называть Кришкой, ибо так зовут всех венгерских Кристин:

Кришка — и всё[1]. Мы очень скоро отбросили формальности: я приходил поздно вечером и часто заставал и дом, и Кришку неприбранными. Иногда, чтобы освободить на столе место для занятий, она отворачивала угол скатерти, сдвигая в сторону посуду, оставшуюся от ужина. Волосы она небрежно стягивала резинкой на затылке, так что несколько прядей вечно падали ей на лицо, а на столе попадались крошки. Не говоря уж о том, что по нечетным дням дома оказывался ее маленький сын Пишти, он ходил вокруг нас, хватал мои вещи, смеялся надо мной и не успокаивался, пока Кришка не отправляла его в постель. Еще б ему не весело было при виде большого дяди, рассматривающего детские книжки с картинками, косноязычного дяди, который учится произносить самые обычные слова: зонтик, клетка, ухо, велосипед. Kerékport, kerékpart, kerékpár[2] и так тысячу раз. Кришка заставляла повторять каждое слово, слог за слогом, однако, сколько я ни старался подражать ей, у меня скорее получалось говорить по-женски, чем по-венгерски. Понятно, что она теряла терпение, прикусывала язык, проливала кофе, пыталась зажечь сигарету со стороны фильтра, а я винил во всем себя; в первые дни я вообще был убежден, что, кроме как снова начать курить, ничего мне от ее уроков не светит. После каждого занятия я чувствовал себя как выжатый лимон, в висках стучало, но возвращаться в гостиницу все равно не хотелось. Кришка не торопила меня; сложив альбомы с картинками в рюкзак, она наливала мне рюмку абрикосового ликера и принималась за домашние дела, как будто меня нет или я член семьи, что одно и то же. Она относила тарелки на кухню, запускала посудомоечную машину, стряхивала крошки со скатерти в окно, ходила по комнате, прижав головой телефонную трубку к плечу. Она наполняла рюмку, не глядя на меня, включала тихую музыку, уходила проверить, не раскрылся ли сын во сне, и, напевая, возвращалась, она задергивала шторы и напевала, поправляла волосы и напевала. Не знаю, была ли это сознательная демонстрация, вроде той, когда она показывала мне в альбомах лошадок и звездочки, однако, наблюдая за Кришкой в движении, я усваивал гораздо больше.

Чтобы ухо приноровилось к новому языку, надо забыть остальные. Я в этом следовал рекомендациям Кришки, сохранив для употребления только несколько английских слов, без которых лишился бы выстиранного белья и тарелки супа, доставленной в номер. На всякий случай я решил не подходить к телефону, да он и не звонил, от радио и телевидения я тоже отказался, потому что местные программы, по словам Кришки, были замусорены иностранными словами. Так что, прожив в Будапеште месяц, я воспринимал почти как родную мелодику венгерских слов с постоянным ударением на первом слоге, примерно как во французском, только задом наперед. Месяц в Будапеште на самом деле означал месяц с Кришкой, потому что без нее я выбираться в город не рисковал: боялся потерять среди гомона горожан ниточку языка, которую различал только с ее голоса. Целыми днями я сидел запершись в но-

1. Обычное в современной Венгрии уменьшительное имя от Кристины — Криста или Кристи. Поклонники Шику Буарки предполагают, что Кришка появилась из какого-то научного труда по венгерской ономастике и культуре XVIII века. В венгерско-бразильской экранизации романа героиню тоже зовут Кришкой.

2. Первые два слова — изобретение автора, их нет в венгерском языке. Если бы герой учил русский язык, то это звучало бы примерно так: лисапет, волосапед, велосипед.

мере, уставившись на часы и дожидаясь того момента, когда пора будет отправляться к ней домой, пока она наконец не сжалилась и не разрешила мне встречать ее после работы. И с тех пор каждый день я являлся к пяти вечера к воротам института, который оказался вовсе не начальной школой, где она обучала грамоте первоклашек, как я поначалу понял по ее жестам и гримасам, а психиатрической больницей, где она рассказывала всяческие истории пациентам. Она выходила с рюкзаком за плечами, и, если вешала мне на шею связанные шнурком ролики, это было верным признаком того, что мы отправимся бродить по улицам Пешта и сделаем крюк по набережной Дуная по дороге к ее дому. На следующий день она летела на роликах стрелой, и я послушно мчался за ней бегом три километра, чтобы догнать только у школы, откуда она забирала Пишти. Но с приходом осени зачастили дожди, и она перестала ездить на роликах. С тех пор по четным дням мы сидели в кафе, и Кришка устраивала мне допросы по пройденному материалу, а по нечетным ехали на метро за Пишти и ужинали дома. В один из таких вечеров, когда в набитом до отказа вагоне метро Кришку притиснуло к моей груди, я безо всякого побуждения с ее стороны решил вдруг произнести слово szívem. Szívem означает "сердце мое", и, говоря это, я смотрел ей в глаза, чтобы понять, правильное ли у меня произношение. Кришка поглядела вниз, оглянулась по сторонам, глянула в окно, остановила взгляд на рекламном плакате, на стене туннеля, избегая моего взгляда.

Пишти был ровесником моему сыну, хотя и ниже ростом, и очень походил на мать: такое же вытянутое скуластое лицо, тонкие губы, прямые черные волосы и непререкаемый тон. Пока Кришка готовила ужин, он тащил меня играть в футбол во дворе чуть ли не в потемках, назначал вратарем и принимался лупить бесконечные пенальти, причем особенно ценил те моменты, когда я в броске шлепался в лужу или на камни. Завоевав его доверие ценой грязных потеков на физиономии, я надеялся, что могу рассчитывать на него как на собеседника. Мяч кругл, говорил я, или ботинок хорош, или Кошта устал, но он не отзывался, а только молча смотрел на меня тусклым взглядом. Точно таким же, как официантка, консьерж и весь персонал отеля, когда я пытался обратиться к ним по-венгерски. Однако с каждым днем меня все больше распирало от гордости собственными познаниями, и не важно, что венгры одаривали меня рыбьим взглядом. Как, например, попутчик в метро, когда я, не придумав ничего лучшего, заявил: вагон пахуч. В тот день я впервые ехал в метро один и, торопясь на встречу, выскочил на станции Újpest-Városkapu вместо той, у которой жила Кришка, Újpest-Központ, то есть не доехал одну станцию. Кришка пригласила меня на обед, обещала приготовить спагетти по-болонски для нас двоих, и я решил позвонить ей от метро из автомата. Звонить не было никакой надобности, я это делал из чистого тщеславия, потому что накануне выучил фразу аж из пяти слов: тут я уже почти прихожу. Она: как ты сказал? Я повторил. Она (лицемерно): я не расслышала. Я (крича во все горло): тут я уже почти прихожу. Она (умоляющим голосом): еще раз! Я (как последний идиот): тут я уже почти прихожу. Она (вообще-то не смешливая, но на этот раз буквально помирая со смеху из-за одного несчастного неправильно употребленного наречия): ну еще один раз! В тот день я ступил на ее порог с твердым намерением объясниться, расплатиться и положить конец этим дурацким занятиям. Но прежде чем

уйти, я собирался произнести речь на чистейшем бразильском варианте португальского языка, с ударениями на последнем слоге, с носовым дифтонгом "ão", с индейскими названиями деревьев и африканскими названиями блюд, от которых бы ее бросило в жар, и этой речью стереть венгерский язык в порошок. Однако от решимости моей не осталось и следа при виде явного раскаяния Кришки, которая только потому не попросила у меня прощения, что слов для этого в венгерском не существует, вернее, слово-то существует, только она воздерживается от его употребления, потому что считает галлицизмом. В разговорном языке, впрочем, есть на этот случай формула végtelenül büntess meg, что в вольном переводе означает "наказывай меня бесконечно". Вот это она мне и сказала, зная, что я пойму не слова, а искреннее чувство, стоящее за ними. Она провела по моему лицу кончиками пальцев, закрыла глаза и прошептала végtelenül büntess meg. Губы ее остались приоткрытыми, и я подумал, что она просит поцеловать ее. Я поцеловал. Губы на вкус оказались не такими жесткими, как с виду. Когда мы поцеловались во второй раз, уже скорее она меня целовала, чем я ее, а потом повернулась и вместо губ подставила мне затылок и вся сжалась от щекотки, а потом выскользнула у меня из рук и убежала. Я догнал ее в полумраке спальни, она ждала меня, стоя около кровати. Одним движением сбросила платье, и я остолбенел, увидев ее обнаженной. Белая, белая, белая, повторял я, красивая, красивая, красивая, но венгерские слова иссякли, и потому я не мог действовать. Мне было страшно, что вот я прижму ее к себе и зашепчу то, о чем умел говорить только на родном языке, оскорбляя ее слух грубыми терминами, возможно — страшно подумать — африканского происхождения. И она замерла передо мной, вероятно тоже боясь произнести слова, которых мы с ней еще не проходили. Наконец она сдернула с кровати покрывало, легла, протянула ко мне руки и сказала: иди сюда. Я замешкался, потому что не мог разглядеть ее как следует в полумраке, а она повторяла: иди сюда. Кожа ее была такая белая, что очертания тела едва выделялись на фоне льняной простыни, а она говорила: иди сюда. Я лег в постель рядом с Кришкой и, чтобы обнять ее как можно нежнее и ласковей, вспомнил о Ванде.

Где не Венгрия, там не жизнь, гласит пословица, и, понимая ее буквально, Кришка никогда не интересовалась, кто я, чем занимаюсь, откуда приехал. Город под названием Рио-де-Жанейро, его туннели, виадуки, его трущобы, лица горожан, язык, на котором там говорят, грифы-урубу и дельтапланы в небе, цвета одежды, в которой там ходят, и морской прибой — все это для нее будто не существовало, было плодом моей фантазии. Посреди урока я мог вдруг задуматься о горе Панди-Асукар, скажем, или о лысом мальчишке, покуривающем травку, или о Ванде, вернувшейся из Лондона и спрашивающей обо мне, о Ванде, завернутой в белое банное полотенце, но если Кришка обнаруживала, что я отвлекся, она хлопала в ладоши и говорила: Кошта, не теряй связи с действительностью. А для нас действительностью, кроме ежедневных уроков, был Будапешт по выходным раз в две недели, когда Пишти оставался у отца. С бывшим мужем Кришка была связана только через ребенка, которого каждый день один из них отвозил в школу, а другой забирал, так что можно было не принимать этого мужчину во внимание вовсе и считать Кришкиной галлюцинацией. Действительностью были наши прогулки по острову Маргит с его воскресными аттракционами, с

клоунами, ныряющими в Дунай в купальных костюмах начала прошлого века, с бараньими родео, со словенскими марионетками и хором чревовещателей. Действительностью были диспуты в Клубе литераторов, крутящаяся танцплощадка на верхнем этаже одной из башен, ночи в Обуде — старой Буде, рестораны под соломенными крышами, где мы ели сырую пиццу. И бутылка токая, принесенная домой, чтобы распить ее на диване под записи венгерских оперетт. И щемящая баллада о дочери Синей Бороды, которую я под руководством Кришки выучил наизусть и пел а капелла хорошо поставленным венгерским баритоном, чем доводил ее до слез. И обнаженная Кришка, протягивающая ко мне руки и умоляющая, чтобы я ее наказал, потом Кришка почти без чувств, лежащая поперек кровати на черной шелковой простыне, которую я ей подарил и которую она сбила в порыве страсти, и отметина от моих зубов у нее на плече. Кришка, похрапывающая, и я, пытающийся ее растолкать и уговорить, чтобы она сказала еще что-нибудь. Что сказать? Да что угодно. Что угодно. Какое-такое что угодно? Ну, как сосчитать до десяти? Egy... kettő... három... negy... при всем желании ей не удавалось добраться до пяти: засыпала она быстро и спала крепко. Тогда я вставал; она никогда не говорила, что разрешает спать с собой. Я собирал разбросанную по полу одежду, стараясь не смотреть на женщину. Безмолвная неподвижная Кришка в позе эмбриона не имела отношения к действительности: слишком совершенное тело, слишком гладкая поверхность, слишком загадочное строение. К тому времени, когда я выходил, уже не работало метро и не было такси, даже людей на улицах становилось с приближением зимы все меньше. Путь мой до Пешта занимал полчаса, я мечтал выпить чего-нибудь горячего, но по пути не попадалось ни одного открытого бара. Еще полчаса под облачным небом; иногда я перегибался через перила моста и смотрел на Дунай, тихий и черный. Мне стоило труда и времени убедить себя, что вода все же движется, и кто-нибудь непременно останавливал машину неподалеку, чтобы увидеть, брошусь я вниз или нет. Но настоящая зима наступила внезапно, однажды вечером. И той ночью Кришка настояла на том, чтобы я взял у нее на время шапку и пальто, провонявшие камфарой. Они остались от мужчины, чья голова была больше моей, а тело меньше. Толстое пальто давило мне под мышками, мешая опустить руки. Я выходил на улицу и шел растопырив руки, как обезьяна, не встречая по дороге ни одной живой души. Дул влажный ветер, и несмотря на то, что шапка прикрывала мне уши, я не мог уже остановиться на мосту: мне было не до Дуная. Быстрым шагом возвращался я в отель, и нередко мне приходилось перелезать через стойку, чтобы забрать ключ от номера: ночной дежурный обычно спал на работе. Я запирался в номере, отопление высушивало мне глотку, минеральной воды из мини-бара не хватало, телефон рум-сервиса не отвечал, сигареты кончались. Шерстяное одеяло кололось, я чесался, чесался, драл ногтями все тело, не чесаться было невозможно, как будто сахарный песок под кожей. Однажды в такую бессонную ночь, под утро, я, сам того не желая, вдруг позвонил в Рио: привет, это Ванда, сейчас я не могу подойти к телефону, оставьте сообщение после звукового сигнала. Я тут же перезвонил, ведь Ванда не бросила бы ребенка одного на всю ночь: привет, это Ванда, сейчас я не могу подойти... Я звонил снова и снова, пока до меня не дошло, что я звоню просто для того, чтобы услышать хоть несколько слов на родном

языке: привет, это Ванда... Тут мне захотелось оставить сообщение, ведь я уже месяца три, если не четыре и не пять, не говорил по-португальски: привет, это Жозе. Мне отозвалось эхо, это Жозе, казалось, слова срываются с моих губ и летят ко мне обратно, Ванда, Ванда, Ванда, Ванда. И я обнаглел, я сказал Пан-ди-Асукар, сказал шершень, сказал кавардак, сказал растяжение и сжатие, сказал Гуанабара, я произносил первые попавшиеся слова только для того, чтобы услышать их же в ответ.

Кришка не преувеличивала, когда рекомендовала мне забыть обо всех прочих языках на время учебы. Поговорив ночью на родном языке и потом увидев во сне, как Кришка говорит по-португальски, я обнаружил, что то горло, из которого вырывались венгерские слова, будто перехватило. Я превратился в музыканта, не способного взять ни одной верной ноты. Целый вечер я с великим трудом пытался объясниться со служащей авиакомпании, которая заставляла меня произносить по слогам каждое слово, хотя и сама говорила на ломаном венгерском из-за сильного французского акцента. Когда я добрался до проходной института, уже стемнело, и Кришка давно ушла. Трудно было заставить себя пойти к ней домой, но я пошел. Кришка ждала меня в тревоге и печали, она уже успела позвонить в гостиницу, в полицию, в больницу и в морг. Я сжал ее ледяные руки; она скорее всего уже догадалась о том, что́ я по дороге надумал сказать ей. У меня был готов незамысловатый рассказ о моих чувствах к ней и краткое объяснение причины моего отъезда. Я собирался упомянуть вскользь о больном сыне, о старушке-жене и о прочих скучных обязанностях, ожидающих меня на далекой родине, и все это, к счастью, звучало бы не слишком убедительно в моих устах, не умеющих найти нужного слова, чтобы верно выразить мысль. Однако, глядя в глаза Кришке, ловя ее ускользающие руки, я смог вспомнить только одно слово на ее языке, которым и выпалил в упор: прощай. Я не поняла, сказала Кришка, и я повторил: viszontlátásra. Рот мой пересох, язык заплетался, и она невесело улыбнулась: еще раз! повтори еще раз! и я: viszontlátásra! viszontlátásra! Наконец мне удалось донести до нее смысл, потому что она замерла на несколько долгих минут, а потом вдруг разразилась потоком непонятных слов, и я не мог разобраться, гонит ли она меня из гостиной или просит пощады, умоляет принести ей горячего чаю или обвиняет в том, что я ее околдовал, украл что-то, кажется, золотые часы, часы? да вот же часы, защищался я в испуге, показывая на дешевые часики на ее запястье, но нет, речь шла не об этом, Кришка, уже разнервничавшаяся из-за того, что я ее покидаю, от моего невежества пришла в ярость. И тогда я разом отказался от венгерского языка, опустил голову, плечи, руки мои повисли, как тряпки, а Кришка набросилась на меня, прилипла ко мне и вцепилась в меня пальцами, как будто пыталась проткнуть мне ими спину, потому что я жесток, или прекрасен, или ужасен, потому что я заставил ее растратить драгоценные часы ее жизни. Я было подумал, что ей хочется секса, и лизнул ее за ухом. Тут она меня оттолкнула, глянула в лицо, и мне на мгновение померещилось, что вместо глаз у нее сгустки крови. Она отошла к окну, впилась пальцами в перекладины жалюзи и осталась стоять спиной ко мне, чуть заметно дрожа. Я сделал пару кругов по гостиной, зашел в спальню, бросил на кровать шапку и пальто ее бывшего мужа, зашел в ванную, зашел на кухню, опять покружил по гостиной и вспомнил, что

должен ей за два урока, шесть тысяч форинтов. Оставил деньги на столе, под термосом, но это выглядело нелепо, так что я забрал их, открыл дверь, на улице мело, но я все равно вышел.

Снег валил

Самолет задержался со взлетом: снег валил по всей Европе, была незапланированная посадка в Копенгагене, я опоздал на пересадку в Париже, меня отправили в Буэнос-Айрес, но я обрадовался, что окажусь дома около полуночи. Ребенок наверняка уже спит, да и Ванда скоро отправится в постель. Сейчас она, наверное, подносит к губам бокал вина, или принимает душ, или задергивает занавески, или рассматривает себя в зеркале, отыскивая первые седые волоски, мне хотелось застать ее врасплох, чтобы увидеть, как именно она мне удивится. Я повернул ключ в замочной скважине, в гостиной стояла рождественская сосна, Ванда была в спальне, я услышал ее голос из коридора: летом женщины становятся развязнее, им хочется выставить напоказ свое тело... Должно быть, я слишком резко распахнул дверь: няня, сидевшая на кровати, аж подскочила. Но ребенок даже не шелохнулся, остался сидеть, как сидел, прислонившись к изголовью и уставившись в телевизор. Я не знал, что Ванда теперь ведет ночные новости. В первый момент мне показалось, что ее голова стала меньше. Потом я понял, что она осветлила волосы, и распрямила концы, и накрасила губы, и надела серьги, и блузку с отложным воротничком, и жакет, похожий на мужской пиджак, с накладными плечами. Только я уселся рядом с ребенком, как она закончила интервью с модельером, объявила дальнейшую программу и пожелала нам всем доброй ночи. Я взглянул на сына, но он спал сидя, спиной прислонившись к подушке. Я обнял его и попытался поднять, но он был тяжелый, няня уже успела уйти, а мне одному не под силу оказалось дотащить младенца до его комнаты. Я не сумел даже уложить его как следует. Пришлось обойти кровать с другой стороны и потянуть его за щиколотки. Я сбросил ботинки, снял шерстяной костюм и примостился в одних трусах на небольшом свободном пространстве: пока я раздевался, ребенок развалился поперек кровати. На тумбочке Ванды лежал журнал по дизайну интерьера, по телевизору прыщавые подростки с пирсингом обсуждали глобальные проблемы. Под журналом я обнаружил клочок бумаги с телефонным номером, записанным незнакомым почерком. В ящике у Ванды шпильки, заколки, резинки для волос, пилка для ногтей, колпачок от ручки и молочный зуб в шкатулочке для драгоценностей. Автоответчик мигал и твердил: привет, это Жозе, Ванда, Ванда, Ванда, Пан-ди-Асукар, шершень, кавардак, растяжение и сжатие... Начался фильм про полицейских-напарников, белого и черного, но мне не удавалось следить за сюжетом: всякий раз, как под окном проезжала машина, я подходил и выглядывал, чтобы убедиться, что это не Ванда. А на экране визг тормозов, резкие повороты, выстрелы в воздух, ребенок на кровати вертелся, тер глаза. Один раз, когда мне показалось, что он просыпается, я взъерошил ему волосы и спросил: Жоакинчик, где мама? Он закрыл лицо руками, застонал, фильм явно впутывался в его сновидения, и это было непедагогично. Мне удалось отодвинуть его немного к краю кровати, я вытащил у него из рук подуш-

ку, которую он обнимал, лег, выключил ночник и телевизор. Но скоро включил его снова: лучше уж стрельба и рев моторов, чем тишина в отсутствие Ванды. Тут началась программа "Телесекс" с грудастой ведущей, и когда внизу заревел клаксон, я сразу узнал повадки Ванды: ей вечно не хватало терпения дождаться, когда откроются автоматические ворота. Я подошел к окну. Это и в самом деле был темный пикап, он как раз въезжал в подземный гараж нашего дома. Вернувшись в постель, я постарался сосредоточиться на программе, чтобы, когда Ванда войдет, она не смогла прочитать по моим глазам, с каким нетерпением я ждал ее. Показали клип с тремя гладкокожими женщинами, гоняющимися друг за другом, одна была белая, другая негритянка, а третья азиатка, снова показали ведущую с каким-то придурком на коленях, а Ванда так и не появилась, я тронул ребенка за плечо: где мама? Программа закончилась, на экране замелькала серая рябь, движение на улице прекратилось, но все же я подошел к окну, сел на подоконник, решив, что в конце концов Ванда может прийти и пешком. На улице не было ни души, если не считать типа с сигаретой, стоявшего прямо на проезжей части. Я вообразил, что он тоже ждет Ванду. Я и сам закурил, может быть, в знак того, что это моя территория. Он в ответ прикурил от первой сигареты вторую, возможно, чтобы показать мне, что он ждет Ванду дольше, чем я. Когда рассвело, обнаружилось, что это сторож кондоминиума. Тут я вспомнил, что ребенку пора в школу, и стал трясти его за плечи. Когда он открыл глаза, я спросил: где мама? Он громко разрыдался, широко разевая беззубый рот, вошла няня и забрала его. Я перебрался на середину двуспальной кровати, но тут же понял, что все равно не усну. Мой халат висел на старом месте, я обошел всю квартиру, в буфетной ребенок ел вафли, няня хихикала. Горничная пела, кухарка насвистывала. Еще бы! Когда хозяйки нет дома, прислуге раздолье. Я велел отвести сына в школу, заказал на завтрак омлет и очищенные фрукты, но они сказали, что не ходили нынче на рынок, а у мальчика каникулы.

Проскрежетал лифт, шаги на площадке, мне уже было почти все равно, Ванда это или нет. Снова скрежет, тишина, тишина, тишина, я открыл дверь. Это принесли газету: она лежала на половике. Мойсес назвал клеветой слухи о взятках при строительстве газопровода, ниже такими мелкими буквами, что я с трудом разбирал их, что-то вроде: стало нам известно из наложенных источников... Я пошел в спальню за очками для чтения, перерыл свой дорожный чемодан, сумку — ни следа. Поручил горничной внимательно осмотреть багаж, сел в кресло и взял журнал из корзины, привезенной когда-то с острова Маражó. Это был журнал мод, я просматривал картинки и заголовки: "Всем сестрам по серьгам", "Спустя рукава", "На ходу подметки рвем", "Око за око, зуб за зуб". Я отложил журнал, стал рассеянно ощипывать рождественскую сосну, выкурил одну, две, три сигареты, подумал, что надо бы зайти в агентство, да это не к спеху. В такую рань там разве что уборщица да, может, секретарша. Алвару я застану, только если именно сегодня пришло время подводить очередной баланс. Но тогда до него не доберешься: он заперся в кабинете с бухгалтером, подсчитывает доходы и расходы фирмы, налоги, которые следовало вычесть, ликвидные активы, свою и мою долю прибыли. Думаю, выписывая мне именной чек, даже слегка обкрадывая меня, Алвару ощущал, что остается в убытке. Развалившись

на угловом диване, я на ощупь попытался найти еще какого-нибудь чтива в корзине и обнаружил книжку в мягкой обложке горчичного цвета. Я отвел ее подальше от глаз, прищурился, пытаясь разобрать каракули на верхней части обложки. Оказалось, это надпись готическим шрифтом. Буквы были такие красные, что расплывались перед глазами; то, что я прочел, казалось миражем, имя автора — плодом моей больной фантазии. Я вышел на балкон, выставил обложку на яркий солнечный свет, прочел раз, другой, заголовок оставался все тем же, "Женописец", автор Каспар Краббе. Моя книга. Но моя книга не могла оказаться в корзине для журналов: я никогда не давал клиентам домашнего адреса и хранил свои апокрифические творения под замком в ящике письменного стола в агентстве. А эту книгу даже еще не видел вышедшей из печати. Однако вот он передо мной — автобиографический роман моего немца, с его именем на первой странице обложки, с фотографией на последней, в писательской позе (подпирая рукой подбородок). Я согнул книгу, быстро пролистал ее большим пальцем, словно колоду карт, и передо мной мгновенно пронеслись от конца к началу легионы неразличимых слов, будто я разворошил муравейник. И так до первой, чистой страницы с одной только дарственной надписью, которую я легко смог разобрать: рука писавшего слегка дрожала, но почерк у него был крупный: Wанде, на память о незабываемом tête-à-tête, очарованный К. К. Очарованный, tête-à-tête, Wанда — я не понимал этой дарственной надписи. Я держал в руках книгу, смотрел на нее и не понимал этой книги. Я смотрел на обложку горчичного цвета, на ярко-красные готические буквы, смотрел на последнюю страницу обложки и не понимал этого лысого немца, очарованный, tête-à-tête, я смотрел на кухарку, несущую мне кофе, и не понимал эту кухарку, большим пальцем я раскрывал книгу, как веер, и она складывалась, как веер, и каждый раз на глаза мне попадалась страница с дарственной надписью, Wанда, незабываемый tête-à-tête, очарованный К. К., крупным почерком, я не понимал этого звона в ушах, а оказалось, что телефон трезвонит на кухне. Я хотел подойти, но няня уже передала трубку ребенку; мама... мама... мама... мама... твердил он, как заезженная пластинка. Я взял трубку и услышал голос Ванды: а кто поет "колпак мой треугольный" моему Жоакинчику? Ванда, прошептал я, где ты? Она в пансионе. В каком пансионе? процедил я сквозь зубы; все три домработницы не сводили с меня глаз. Ее перевели в Сан-Паулу. Почему в Сан-Паулу? Потому что ночные новости монтируют в Сан-Паулу, так что с понедельника по пятницу Ванда выходит в эфир на всю страну. Это огромный шаг в карьере, сказала она, теперь по центру Сан-Паулу не прогуляешься: то и дело останавливают на улице, просто уже на нервы действует. Еще она сказала, что в восторге от культурной жизни города, посетила кучу выставок, сидит допоздна в шикарных ресторанах, после обеда ходит в тренажерный зал. Не говоря уж о том, что трижды в неделю занимается с фониатором, потому что обнаружилась усталость связок. Думала снять квартиру, но в пансионе ей как-то спокойнее. Попросила сменить матрас, так что теперь спина не болит, а потом она спросила, как мне понравился Будапешт. Я замялся, не зная, с чего начать, и Ванда, воспользовавшись паузой, быстро сообщила, что прилетит первым субботним рейсом, и попросила передать трубку сыну. Я успел услышать: а что принесет Жоакинчику в подарок рождественский дедушка? — и бросился в спальню,

оттуда я мог без свидетелей потребовать от нее ответа за книгу, но в трубке только слышался голос ребенка: мама... мама... мама... и сигнал "занято", Ванда уже закончила разговор. Я добыл у няни телефон пансиона, но в комнате Ванды никто не брал трубку.

Ка, эр, а, бе, бе, е, произнес я по буквам, протягивая записную книжку горничной, которая уже отчаялась найти мои очки. Немец отозвался сонным голосом и, услышав мою фамилию, замолк. Я ему снова: алло, алло, это Жозе Коста, а он молчит. Я-то надеялся, что он мне ответит как ни в чем не бывало: привет, Жозе Коста, как жизнь? где пропадал? книга получилась замечательная, я тебе вышлю ее сегодня же, чтобы и ты тоже, чао. Это было бы неявным подтверждением того, что он на днях подписал книжку для некой Ванды, не подозревая, что она моя жена. Не было ничего невероятного в том, что он встретил ее где-то случайно, как я когда-то. Она шла под руку со своей сестрой Ванессой в толпе молодежи. Понятно, что он был очарован, как и я в тот вечер, когда влюбился в нее без памяти, несмотря на мощный эскорт; я не раздумывая сделал выбор в ее пользу, хотя с сестрой они и были на одно лицо. Он, конечно, пошел за ней, ведь и я тогда развернулся на сто восемьдесят градусов и шел, пока не оказался в каком-то концертном зале и не прослушал, стоя за ее спиной, рок-концерт, подпевая каждой песне, хотя ни одной из них до этого не слышал. Кто бы сомневался, что он заговорит с ней, как и я после концерта, когда предложил подвезти близняшек и уговорил их сделать остановку в баре у лагуны, где, заказав нам всем по большому стакану пива, рассказал о том, что учусь в аспирантуре на филологическом факультете, владею несколькими языками, и о том, что черепаха по-немецки будет жаба со щитом, они расхохотались и никак не могли остановиться, может, накурились до этого травки. Потом Ванда стала о чем-то рассказывать, забыл, о чем, но мог бы восстановить, прочтя по губам, ведь я еще помнил каждое движение ее губ, с которых не сводил тогда глаз, как, должно быть, немец теперь с ее загорелых плеч, с белой полоски на ее груди в глубоком декольте, он бы тоже залюбовался ее походкой, когда они с сестрой уходили в дамскую комнату, и, поскольку только Ванда была для нас обоих светом в окошке, ему бы, как и мне, показалось естественным, что она вернулась без сестры. Я не смог бы осуждать его за то, что он воспользовался моими аргументами, молил теми же мольбами, чтобы она согласилась отправиться с ним в его, как когда-то в мою, холостяцкую квартиру. Было бы глупо ненавидеть его за то, что он поступил так же, как поступил бы я на его месте: попросил ее снять сначала нижнее белье, а потом платье и так далее. Если бы я расставался с нею на рассвете, то, как и он, достал бы из бардачка экземпляр "Женописца", положил бы ей на колени в темном салоне машины и надписал: Wанде, на память о незабываемом tête-à-tête, очарованный К. К., хотя бы и не сомневался, что она вот сейчас в лифте прочтет одну только последнюю страницу и, посчитав, что книга слишком тонкая и мягкая, чтобы занимать место на полке, небрежно сунет ее в корзину для журналов. И забудет там, как забудет и самого немца, который в свою очередь забудет ее, как она постепенно начинает забывать своего мужа, забывающего о ней в Будапеште, вот и все. Тогда бы я только и сказал немцу: как жизнь? моя — прекрасно, был в отъезде, а как наша книга? не терпится взглянуть, о кей, обнимаю, чао. Но нет, после долгого молчания он произнес: тебе чего от меня надо?

сильный акцент выдавал его растерянность. Чувствуя слабину противника, я обнаглел, я нашел в себе силы резко бросить: мы должны встретиться немедленно. А он: этот звонок следует понимать как угрозу? Жду тебя у себя дома, сказал я и, чтобы доконать его, добавил: ты наверняка знаешь, где я живу. Мне хотелось тут же с треском бросить трубку, но он оказался проворнее: бросил первым.

Я принял горячий душ, прямо под ним побрился, мне почти сразу стало ясно, что немец заходил в агентство, чтобы осчастливить меня своей книгой. Узнав, что я за границей, он попросил у Алвару мой адрес, и тот продиктовал его машинально, думая о другом. Вместо того чтобы отправить книгу по почте, немец, не веря в эффективную работу наших государственных учреждений, решил доставить ее лично; ему хотелось знать наверняка, что книга попала в руки того, кто, благодаря своему щедрому дарованию, обогатил ее словами и мыслями, неподъемными для его скромного разума. Он намеревался передать книгу личному секретарю или кому-нибудь из родственников, супруге, в конце концов, если литератор женат, кому-то, внушающему доверие, кто мог бы сказать мне, когда я вернусь: приходил лысый иностранец, оставил книгу и ушел. Но прежде чем уйти, он написал бы записку или подписал бы книгу, подыскав слова благодарности, не раскрывающие профессиональную тайну. Однако случилось так, что, увидев посреди гостиной, залитой предвечерним светом, тридцатилетнюю женщину в белой плиссированной юбке и блузке без рукавов, с каштановыми волосами, черными глазами и смуглым лицом, с ровным загаром на руках и ногах, он ощутил внезапное желание отомстить щедрому литератору. Он представился: Каспар Краббе; вы, должно быть, уже слышали обо мне, не столько как об авторе, широко известном в Германии, сколь о близком друге вашего отсутствующего супруга Жозе. Тут лицо женщины затуманилось, глаза утратили блеск, кожа приобрела пепельный оттенок, будто тень укрыла ее целиком; на озаренной солнцем веранде возникла другая женщина, похожая на первую, как дама из той же колоды, но старшей масти. Супругой Жозе Коста была, без сомнения, именно она; она предложила ему сесть, заверила, что имя его ей знакомо, но не от вышеупомянутого супруга, а со страниц литературных приложений. Она предложила ему выпить, попросила другую даму принести лед и выразила сожаление, что не имеет возможности прочесть произведения гостя в оригинале. Она прошла мимо него, задев юбкой (в таких коротких юбках играют в теннис), открыла сундучок в углу гостиной и достала бутылку дорогого виски. Стилистическое своеобразие в значительной мере утрачивается даже в самом лучшем переводе, произнесла она певучим голосом в тот самый момент, когда другая вернулась с ведерком льда. И добавила: из немецкого мы с Ванессой только и знаем, что черепаха на вашем языке называется жабой со щитом. Дело поправимо, сказал Каспар Краббе и вынул из конверта "Женописца" — свой первый литературный опыт на португальском языке. Хотелось бы познакомить сеньору Коста с этой книгой, как принято у нас в Гамбурге, зачитав пару фрагментов, так сказать, для дегустации. Он встал и стоя прочел всего лишь две вступительные страницы и, намекнув на то, что ему пора, услышал от супруги Жозе Коста: не уходите, мы хотим продолжения. Он стал читать дальше, и ему понравился собственный голос, даже умеренный акцент оказался кстати, ведь Жозе Коста неведомо как ухит-

рился придать умеренный акцент печатному тексту. Смеркалось, но никому не пришло в голову зажечь свет, а Каспару Краббе это было только на руку: он знал, что полумрак скрывает его нелепую фигуру, его почти кукольную голову и скоро в гостиной не будет видно ничего, кроме светлых прозрачных глаз, зависших на высоте метр девяносто от пола. Глаза Каспара Краббе загорались, когда он произносил имена женщин, заставлявших его по ходу повествования наслаждаться и страдать, и у всех этих женщин были каштановые волосы, черные глаза, загорелые лица, загорелые руки и ноги, сплошь загорелые тела, кроме треугольничка под трусиками и полоски на маленькой песочного цвета груди. В темноте уже нельзя было различить букв, но Каспар Краббе с легкостью декламировал текст наизусть и за секунду до наступления кромешной тьмы успел увидеть полуоткрытые губы супруги Жозе, слезу в уголке левого глаза, бокал со льдом в правой руке. Она сидела на диване с ногами, и место, где прежде располагалась вторая дама, теперь занимали ее пятки, вторая дама, судя по звуку шагов, приглушенному ковром, и стуку двери, успела удалиться. Но авторский вечер Каспара Краббе продолжался, он слюнявил пальцы, листая страницы, и водил по строчкам, будто нащупывая каждый абзац, каждую фразу, каждую запятую, и с каждой запятой все отчетливее слышалось взволнованное дыхание супруги Жозе; будучи супругой Жозе, она тем не менее определенно была женщиной покинутой и одинокой, и, предвидя, как он сожмет ее в объятиях по прочтении последнего абзаца, Каспар Краббе читал все быстрее и быстрее. Ванда была и в самом деле готова отдаться немцу, и я бы предпочел, чтобы мне отказало воображение прежде, чем я представлю себе эту сцену. Пока место действия было погружено во мрак, и я наслаждался, слыша порывистое дыхание Ванды и звук сочиненных мною фраз, да мне и вправду на мгновение захотелось, чтобы Ванда покорилась силе моих слов. Наконец Каспар Краббе произнес: и вот возлюбленная, чьего молока я уже отведал, дала мне испить воды, в которой выстирала свою блузку. И закрыл книгу. И умолк, зная, что любое лишнее слово, рожденное его скудным разумом, способно сковать льдом, сделать неприступной твердыней супругу Жозе, как, возможно, могло бы ее оттолкнуть прикосновение его гладкой и скользкой кожи. Как одержимый набросился Каспар Краббе на женщину, уложил ее, согнув под углом, на угловой диван и овладел ею не раздеваясь. На вершине блаженства разразился он готическим воплем, а потом спросил, как же все-таки ее зовут, нащупал в потемках ручку в кармане пиджака и крупными буквами, будто слепой, вывел дарственную надпись. И написал Ванда через W, свидетельствуя, что на одну ночь, отдавшись немцу, она стала Wандой. Прежде чем закрыть за собой дверь, он прислушался, и ему показалось, что где-то в глубине квартиры заплакал ребенок. Ванда, не услышав ни стука двери, ни плача ребенка, сунула книгу в корзину для журналов — творение ремесленника с острова Маражо, и уснула. Книга в корзине оказалась не случайно, а для того, чтобы я нашел ее там, взял в руки, изогнул, пролистал страницу за страницей, будто это колода карт, прочел дарственную надпись и понял, что пусть одну ночь, но провела она в объятиях настоящего писателя, если, конечно, когда-нибудь я надумаю вернуться из Будапешта.

Я намылил волосы шампунем Ванды, ополоснул ее ополаскивателем, смазал ее кремом для создания объема, вытерся ее полотенцем. На-

дел спортивный костюм и кроссовки на толстой подошве, в которых я становился почти одного роста с немцем. Но когда позвонила консьержка и сообщила, что ко мне поднимается некий сеньор, я так и замер посреди гостиной. Честно говоря, мне не верилось, что немец рискнет явиться на мой зов, и теперь я не знал, как себя вести: потребовать объяснений? отхлестать его перчаткой по физиономии? вызвать на дуэль? Услышав звонок, я нога за ногу поплелся к двери, глянул в глазок, и при виде уныло повисшего носа Алвару меня охватила искренняя радость. Я открыл ему, я встретил его с распростертыми объятиями, но он, после стольких месяцев разлуки, не нашел ничего лучшего, чем приветствовать меня так: я дал слово, старик, я обещал ему, что ты не наделаешь глупостей. Он узнал о моем приезде от немца, который, похоже, рассказал ему в подробностях об интрижке с моей женой. И Алвару имел наглость явиться ко мне домой парламентером от этого негодяя. Явиться и пропищать своим тонким голосом, что, мол, скандал в первую голову подорвет мою репутацию, что я должен подумать о том, как стыдно будет Ванде, о том, что сыну предстоит носить мою фамилию, и еще что-то о конфиденциальности. Если дело в деньгах, сказал он, можно прийти к мировому соглашению, тем более что я подписал контракт на оказание частной услуги, не имеющей коммерческого характера. Автобиографический роман немца пылился бы среди прочих книжонок в ящике моего письменного стола, если бы он, Алвару, не взял на себя обязанности литературного агента и, проводя успешную маркетинговую политику, не способствовал тем самым повышению рыночной привлекательности товара, вот такие слова он произнес. Теперь, после подсчета предполагаемой прибыли от переизданий романа, от продажи прав на его публикацию за границей и от возможной экранизации, я справедливо могу требовать дополнительного вознаграждения. С деньгами Каспар Краббе расстается легко, заверил Алвару, да и от этого дармового успеха он поначалу честно пытался отказаться. Когда же, пересилив себя, он все же принял бремя славы, в душе его внезапно проснулась жадность к успеху, немца бросало в дрожь при мысли, что в один прекрасный день он может все потерять, так что он и мысли не допускает о том, чтобы разделить лавры со мной. Каждый день еще затемно он идет к киоску и скупает газеты, внимательнейшим образом штудируя их тут же у прилавка, ища и боясь обнаружить в разделе "Культура" статью, подписанную мною, или письмо среди писем читателей, или объявление, в котором я требую признать меня автором "Женописца". Во время творческих встреч, подписывая экземпляры книги, во время интервью на радио или телевизионных ток-шоу, даже во время беседы с Вандой в неформальной обстановке во время одного из выпусков вечерних новостей он скован и зажат, озирается по сторонам, отворачивается от камер, ему кажется, что вот-вот выскочу я, как черт из табакерки, и разоблачу его. Как же после этого ему было не запаниковать от моего невинного звонка, и тщетно Алвару в очередной раз клялся и божился, что я не наделаю глупостей. Требовалось еще, по словам Алвару, чтобы я сам предоставил Каспару Краббе окончательное подтверждение того, что ради сомнительной известности, стремление к которой мне по природе моей чуждо, не погублю безупречную репутацию, не запятнанную ничем, кроме одной-единственной удачной сделки. Требовалось доказать, что я все тот же старина Жозе Коста, для которого че-

стное имя дороже всего и который не станет марать его раскрытием тайны авторства.

По дороге в агентство Алвару поднял в машине все стекла, так что было не продохнуть от одеколона, который я помнил еще со студенческих лет, когда Алвару подвозил меня после лекций до отцовского дома. Я тогда жил за городом, но Алвару тратил на меня бензин с выгодой, учитывая сочинения, которые я ваял от его имени и за которые он получал оценки более высокие, чем я за свои собственные. Ежедневные сорок четыре километра по шоссе бок о бок сблизили нас, присмотревшись друг к другу краем глаза, мы пришли к выводу, что испытываем обоюдное восхищение, поведали друг другу свои секреты, поссорились, поспорили до хрипоты. Однако некий инстинкт всякий раз удерживал каждого из нас от того, чтобы начать унижать другого, и от того, чтобы слишком распахнуть перед другим свою душу. Замешенная на некоторой скрытности и сдержанной ненависти, дружба наша крепла: в отличие от любви, то и дело выходящей из берегов, дружба требует прочных запруд. Так, Алвару никогда не пытался узнать, чем занимается мой отец и что стало с матерью, я же, в свою очередь, никогда не интересовался, какого черта он льет на себя столько одеколона. И теперь, пусть меня слегка подташнивало, все же в машине у него я чувствовал себя уютно, а выполняя его просьбу, я как бы мысленно возвращался в золотую пору юности. Мне казалось, что мы снова квиты, ведь упомянув об интервью, которое Ванда взяла у немца для телевидения, он обелил ее в моих глазах, будто откликнувшись на мою немую мольбу о помощи. Однако он, похоже, считал, что обмен в данном случае окажется в его пользу, и полагал себя должником, потому что обмолвился, что задумал восстановить прежние отношения в нашей компании, то есть чтобы я опять наравне с ним осуществлял руководство фирмой "Кунья и Коста" и чтобы прибыль мы делили поровну. Он был донельзя любезен нынче: попросил разрешения включить кондиционер, с превеликой радостью позволил мне курить в салоне, поставил диск с классической музыкой. Пропустил меня первым в лифт, открыл передо мной двери агентства, и прямо из приемной я увидел, что каморка моя в целости и сохранности: на месте словари, на месте крутящееся кресло. Секретарша не бросилась нам навстречу, и Алвару сам проводил меня в свой кабинет через весь офис. Мне всегда было неловко заходить в комнату, где я раньше работал: она была вся заставлена мебелью и полна едва знакомых мне молодых людей. Но теперь там стоял всего один стол, за которым парнишка лет пятнадцати играл на компьютере в бильярд, тут я заметил слой сажи и морских брызг на оконных стеклах и взглянул на Алвару. Тот пробормотал, что решил сократить расходы фирмы ради лучшей оборачиваемости средств, и привлек мое внимание к коллекции газетных и журнальных вырезок на стенах, где во всех заголовках и на всех фотографиях красовался Каспар Краббе. Тут же на диване рядом с нотариусом, державшим на коленях амбарную книгу в черном переплете, дожидался меня Каспар Краббе собственной персоной. Поднявшись и сделав два шага вперед, он протянул мне руку. На нем был скромный пиджак, он был без галстука, у него сохранилась привычка слегка покачиваться, будто он только что сошел с парохода, слава, казалось, ничуть не изменила его, разве что жесты стали чуть более медленными и плавными. Нотариус открыл свой гроссбух и прочел черновик официального

заявления, которым Жозе Коста подтверждал, что оказал Каспару Краббе услугу по компьютерному набору его автобиографического романа "Женописец", ни в коей мере не участвуя в его создании в качестве соавтора; я подписал документ, Алвару поставил подпись в качестве первого свидетеля, второго свидетеля предстояло найти. Я тут же достал из ящика стола и передал Каспару Краббе, как и было условлено, двадцать кассет с записью его голоса на сторонах А и Б, двадцать часов дурно рассказанных никому не нужных историй. Он в ответ одарил меня своей, чтобы не сказать моей, книгой, тут же надписав ее крупными буквами твердой рукой: Сеньору Жозе Коста эти скромные плоды моих трудов, от всего сердца, К. К. – и принес извинения за то, что первенец его таланта, несмотря на горячий прием со стороны читающей публики, далек от уровня, способного удовлетворить его литературные амбиции. Перечитывая книгу отстраненным взором, он обнаружил в ней немало глупостей, преувеличений, многословия, недостаток воображения в описании женских персонажей, словом, кучу дефектов, которых надеялся избежать во втором томе своих воспоминаний, уже находящемся в работе. Немец говорил все это всерьез, глядя мне прямо в глаза, и добавил еще, что вскоре воспользуется моими услугами для набора новой книги.

Они занимали всю витрину, да еще целая стопка высилась на прилавке. Покупатели входили, брали книгу и двигались к кассе, а то и шли прямиком к кассе, будто за сигаретами пришли: "Женописец", пожалуйста. Другие скользили взглядом по полкам, выясняли цену импортных изданий, дрейфовали в сторону столика с новинками, натыкались в конце концов на стопку на прилавке; переиздается и переиздается, говорил продавец, к Рождеству общий тираж перевалит за сто тысяч, такая реклама била прямо в цель, и вот уже очередной "Женописец" обернут в подарочную бумагу. Продавец, похоже, решил, что я загораживаю дорогу покупателям, во всяком случае, черт дернул его за язык спросить: желаете чего-нибудь? Я не сказал ни слова, просто продемонстрировал ему мой экземпляр "Женописца", открытый на странице с фотографией и автографом, давая понять, что я не книжный вор, и не двинулся с места, в душе пылая гневом и мысленно обливая этого кретина презрением, ведь не будь моей книги, его лавочка давно бы разорилась. Вышел я только тогда, когда сквозь витрину увидел Ванду в соломенной шляпе и парео, идущую на пляж. Понятно, что никакая это была не Ванда, я заглянул ей в лицо – ничего общего, но по сходству походки можно было принять ее за дальнюю Вандину родственницу. А вот двух женщин с одинаковой походкой во всем мире не сыщешь, даже манекенщицы, гейши и сестры-близнецы ходят по-разному. Если бы, скажем, здесь, на пешеходной улице вдруг откуда ни возьмись явилась Кришка, она бы за километр бросилась мне в глаза. Но Кришка не в счет, она мадьярка, а по всему побережью Рио не встретишь ни одной женщины, которая ходила бы как ходят женщины в Венгрии. На набережной Ипанемы мысль о Кришке казалась неуместной, и все же иногда я еще подумывал о ней. Я улыбнулся, вспомнив, как, не зная еще ее тела, подозревал какой-то дефект в нем, настолько все ее движения отличались от движений Ванды. Вот только на роликах она, пожалуй, двигалась так же, как Ванда, ведь на колесах тело почти не пружинит, и все женщины на них движутся одинаково. Иногда, когда она ходила по гос-

тиной, диктуя мне очередное упражнение или что-то объясняя, я просил ее надеть ролики; на роликах она то ли нравилась мне больше, то ли напоминала Ванду, хотя Ванда никогда на них не каталась. Кришка соглашалась, хотя вид у нее при этом был смущенно-озадаченный, возможно, она считала это моим очередным бзиком, однако постепенно сама настолько привыкла ездить на роликах по квартире, даже при сыне, что мне приходилось упрашивать ее, чтобы она прекратила это безобразие. Со временем я полюбил естественные движения Кришки, но не настолько, чтобы забыть Ванду, так что, уже дойдя до конца пляжа, вновь принял за нее какую-то девушку, но не по походке, а по тому, как она неподвижно застыла на скамейке лицом к морю. Я прекрасно знал, что Ванда в Сан-Паулу, но подумал, что, может быть, это Ванесса, ведь она тоже любила поджимать ноги, сдвигая пятки на одну сторону, как будто занимала ими место для кого-то; возможно, общая привычка близнецов. Разумеется, это была не Ванесса, а незнакомая девушка, почти ребенок, и только остановившись у нее за спиной, я уловил едва заметный признак жизни: размеренное и плавное движение плеч вверх-вниз, медленное дыхание. Мне уже стало казаться, что она практикует йогу, как вдруг я чуть не вздрогнул: она резко шевельнула левой рукой. Я заглянул ей через плечо, оказалось, она перевернула страницу книги. Только тогда мне стало понятно, что она погружена в чтение, и похоже, что на коленях у нее лежит моя книга. Я подсел к ней со стороны пяток и, сравнив со своим экземпляром, опознал горчичную обложку "Жено-писца". Она читала не отрываясь, скользя по строчкам взглядом туда-обратно. Я раскрыл свой подписанный экземпляр, но краем глаза следил за тем, как читает она, приоткрыв рот и выставив на всеобщее обозрение брекеты для выравнивания зубов. Она жадно листала страницы, чтобы не потерять нить или не сбиться с ритма моих фраз, и подходила уже к середине, когда взгляд ее споткнулся на каком-то слове вверху нечетной страницы, она нахмурилась, я испугался, что она бросит книгу недочитанной. Она и вправду, положив между страницами палочку от эскимо, закрыла книгу, засунула ее в матерчатую сумку и, разгибая ноги, слегка лягнула меня, но тут же извинилась: она не заметила, что рядом кто-то сидит. Тогда я показал ей книгу горчичного цвета — надо же, какое совпадение, — нашел страницу с портретом и дарственной надписью, собираясь похвастаться дружбой с автором, но девушка уже ушла. Я оглянулся, пляж почти опустел, только любители пива толпились у киосков, солнце медленно уползало за холм Дойз-Ирманс.

Было время, когда я думал, что, если мне пришлось бы выбирать между двумя видами слепоты, я предпочел бы не видеть сияния моря и гор на закате на пляжах Рио-де-Жанейро, зато оставаться чувствительным к красоте черных букв на белом фоне. В кинотеатре мне показывали на экране потрясающих женщин, фильм шел на понятном языке, но я не отрывал взгляда от субтитров. Однако теперь, если бы даже нашлись мои очки для чтения, я не решился бы открыть свою собственную книгу, содержание которой едва помнил. Я не притронулся бы ни к газете, которая валялась у кровати, ни к стопке книг на моем ночном столике. Я не сделал бы этого, будь я даже здоров и бодр и не страдай бессонницей после Будапешта. Если после тридцати зрение мое уже ни к черту не годилось, то не удивительно, что к сорока и ум пресытился печатным словом. Разве что на слух, пока не замыленный, восприни-

мать слова мне все еще не надоело, и в поисках самых звучных я в тот вечер принялся щелкать пультом, перебирая телевизионные каналы. Вдруг да набреду на какую-нибудь литературную программу, скажем, на круглый стол, где будут обсуждать мою книгу, или красавица-актриса прочтет с выражением пару моих пассажей. Но, пролистав отрывки телесериалов, комедий, мюзиклов, я решил, что гангстерский фильм как нельзя лучше поможет мне скоротать время до теленовостей, которые вела Ванда. Меня клонило в сон, я видел фигуры на экране, но не мог уследить за ними, мои мысли диссонировали с изображением, как иногда бывает, когда дубляж не укладывается в движения губ актеров. Когда я услышал голос Ванды, в начале программы новостей, я уже порядком клевал носом, мне стоило усилий разлепить глаза. И когда я их открыл, обнаружилось, что я ослеп. Сколько я ни тер глаза, сколько ни таращил, я не видел ни зги. Я пытался успокоиться, я впился зубами в подушку, я заставлял себя сосредоточиться на словах, которые произносила Ванда: министерство, антициклон, газопровод, массовая резня, перерыв в утреннем заседании... Голос ее был спокойным, мелодичным, постепенно, как под колыбельную, я опять задремал, смирившись с новой участью: завтра подумаю, что делать, куплю собаку-поводыря, в конце концов. Завтра Ванда позаботится обо мне, ведь узнав, что со мной приключилось, она наверняка попросит, чтобы ее хоть на время отпустили с телевидения. В конечном счете перспектива провести остаток дней слепым рядом с Вандой не так уж и пугала. Я ходил бы с ней на пляж, в больницу, в библиотеку, в ресторан, ездил бы с ней в Лондон, за ее голосом я с радостью пошел бы на край света. Лишившись зрения, я бы научился тоньше понимать, весело ли ей, лжет ли она, жалеет ли меня, секретничает ли шепотом по телефону, стыдно ли ей, что у нее слепой муж. А она читала бы мне каждый вечер вслух новую книгу и накладывала перед сном на глаза влажные компрессы, от которых толку было бы чуть, разве что я за это любил бы ее еще сильнее. Иногда компрессы обжигали бы мне веки, иногда — сочились бы лимонным соком, порою Ванда решала бы провести несколько дней в молчании, чтобы видеть, как я тыркаюсь, как слепой котенок; иногда она читала бы мне только четные страницы книги, но я бы никогда ни на что не жаловался, в том числе и на то, что она стареет, что голос ее будто покрывается сетью морщинок. Я бы притворялся, что не замечаю, как она порою плачет, забившись в уголок, то ли оттого, что дряхлеет, то ли оттого. что гробит жизнь, служа поводырем паразиту. В отместку однажды на рассвете она, привалившись ко мне, вдруг бы оледенела, я бы проснулся — а рядом ледяная статуя, и наш сын зашелся бы криком на пороге спальни. Ребенок орал в коридоре как резаный, телевизор был включен, свет сквозь незакрытые жалюзи бил мне в лицо. Увидев, что на часах уже девять, я вскочил с кровати, надеясь устроить Ванде сюрприз. К обеду я мог бы прилететь в Сан-Паулу, явиться к ней в пансион, пробежаться с ней по выставкам, сходить в тренажерный зал, на радио, угостить ее ужином в индийском ресторане. Но взглянув на себя в зеркало, я обнаружил бесформенную опухшую физиономию с воспаленными глазами, в таком виде меня могли и в самолет не пустить. Казалось, я брился вчера, но щетина выглядела трехдневной, из чего я заключил, что проспал часов тридцать кряду. Я вспомнил о криках ребенка, вышел в гостиную, дверь была распахнута, и сторож с шофером такси несли горы свертков

и складывали их под рождественской сосной. Я услышал смех и увидел на угловом диване Ванду, которая навалилась на сына и терлась носом о его нос. Волосы у нее были мокрые, снова темные и вьющиеся, ни одну женщину я не желал так, как эту; обернувшись, она с трудом узнала меня.

Побриться мне так и не удалось, потому что Ванда буквально вытолкала меня из дому. Зная мой нелюдимый и порою вспыльчивый нрав, а также бесцеремонность репортеров и фотокорреспондентов, которые вечно лезут во все щели, она едва дождалась, пока я натяну шорты и шлепанцы, и выпроводила меня через черный ход, тогда как бригада, которой поручено было взять у нее интервью, уже поднималась в лифте. У дома я закурил и пошел куда глаза глядят. Если бы я шел все прямо, то оказался бы на пляже, но я свернул направо, еще раз направо и еще раз направо, потому что мысли мои вели меня по кругу, мысли мои кружили вокруг Ванды, и я обошел квартал бессчетное число раз, пока не увидел отъезжающую машину журналистов. Одновременно из гаража выехал пикап, оглушив меня клаксоном, и это была она, а на заднем сиденье няня с малышом в форме бразильской сборной, с огромными ватными плечами. Я поднялся в квартиру в одиночестве, потому что у меня не было никакого желания ехать на обед к Ванессе, тем более она меня не приглашала. Уж лучше я сделаю себе бутерброд и покурю на балконе в ожидании Ванды. Я курил, пока не опустела моя последняя пачка "Фечке", я смял ее, и теперь, когда у меня не осталось венгерских сигарет, бросить курить было проще простого. Я ведь уже бросал два года назад, когда Ванда убедила меня, что Жоакинчик становится из-за меня пассивным курильщиком, она тогда не разрешала мне даже на балконе сделать пару затяжек. Я смял пустую пачку "Фечке", но тут же пожалел об этом: в конце концов, из Будапешта я только и привез в чемодане что пачку сигарет да это слово, "фечке". Сигареты кончились, но от венгерского слова, возможно, не удастся избавиться так запросто, одним щелчком. Я положил пачку на колено, разгладил, подумал, что можно бы спрятать ее в каком-нибудь поэтическом сборнике, желательно французском, да еще и поставить на верхнюю полку, так чтобы Ванду ни за что не потянуло туда заглянуть. Я бы каждую ночь приходил посмотреть на эту пачку, но это поначалу. Потом — через день, потом — время от времени, в памятные дни, и наконец слово "фечке" и изображение ласточки на пожелтевшей картонке уже ни о чем бы не говорили мне. Но услышав голос Ванды, я опять машинально смял пачку, швырнул ее вниз, в темноту и бросился на помощь обессилевшим маме и няне, волокущим под мышки уснувшее дитя. Я подхватил его за ноги, и мы донесли его в горизонтальном положении до кровати. Ванда сняла с сына бутсы и шепнула мне, чтобы я принес подарки из-под сосны. Я набрал штук семь пакетов и разложил их вокруг кровати. Ванда прилегла рядом с младенцем и запела в ночь Рождества, в ночь Рождества, хотя до Рождества оставалось еще три ночи. Я отправился за следующей партией подарков, а когда вернулся, Ванда уже не пела, а только гладила сына по головке. Вернувшись в третий раз с видеоигрой и велосипедом, я обнаружил, что Ванда свернулась калачиком прямо поверх ребенка и глаза ее закрыты. Я ушел в нашу спальню и лег, надеясь, что она не сможет всю ночь проспать в неудобной позе, проснется и придет ко мне. Вошла она только рано утром, на цыпочках, и я сделал вид, что сплю.

Так приятно было смотреть, как она самым естественным движением сбрасывает блузку, под которой нет лифчика, как расстегивает юбку и остается в одних трусиках. Я убедился, что и вдали от моря кожа ее не потеряла прежнего оттенка. Вдруг вместо того, чтобы взять ночную рубашку или пижаму, Ванда сняла с плечиков легкое платье на бретельках и натянула его на себя через ноги. Я встал, покашлял, она шарахнулась от неожиданности, но не успел я и рта раскрыть, как услышал, что ей надо успеть на первый рейс в Сан-Паулу. Потом она отвернулась к стене и сказала, что у нее завтрак в префектуре, еще сказала, что будет делать репортаж о каком-то мероприятии на ипподроме, еще сказала, что придется переехать в другой пансион, а я не мог понять, почему она произносит все это, повернувшись ко мне спиной. Оказалось, — для того, чтобы я помог ей застегнуть платье, и, двигая бегунок молнии, я заметил, что на коже у нее образуется легкая складочка, которую я чуть не прищемил. Она чмокнула меня в щеку и вылетела пулей из спальни, я поймал ее за локоть в холле, и там она вспомнила, что привезла и мне подарок. Когда из сумки был извлечен маленький сверток, я понял по его размеру и форме, что это книга. Мне не пришлось угадывать, что это за книга: оберточная бумага была разорвана, а под ней — обложка горчичного цвета, готический шрифт. Она извинилась за то, что вскрыла обертку в самолете. Книгу она уже читала два раза, но не удержалась от того, чтобы прочесть и в третий: это совершенный восторг. Она вошла в лифт и повторила сквозь закрытую дверь: совершенный восторг.

Я приучил себя внешне никак не реагировать на устные отзывы о своей работе, хвалебные и не слишком, еще тогда, когда, смешавшись с толпой, прослушивал только что вышедшие из-под моего пера речи политиков. Позже, когда я стал публиковаться в прессе, мне нравилось заходить в те бары Копакабаны, где холостяки вечерами потягивают пиво и листают газеты. Если я видел, что кто-то заинтересовался моей статьей, я садился за соседний столик, и читающий, как правило, в конце концов начинал делиться со мной впечатлениями от прочитанного, не подозревая, что я и есть автор. Со мной легко заговаривают, мое лицо всем кажется знакомым, оно такое же обычное и ничем не примечательное, как и имя: Жозе Коста; если бы в телефонных книгах печатали фотографии абонентов, моих двойников там оказалось бы даже больше, чем тезок и однофамильцев. Бывало, что собеседник, порядком накачавшийся пивом, толкая меня локтем в бок, с энтузиазмом, а то и с возмущением или с презрением зачитывал отрывки из статьи. В первом случае я позволял себе отпустить пару замечаний, чтобы подогреть его еще сильнее и подвигнуть на то, чтобы он, встав посреди зала, громогласно процитировал самые эффектные фразы; в других случаях я тут же с ним соглашался, чтобы поскорее закончить разговор. Но с тех пор, как я женился, если мне случалось создать нечто, на мой взгляд, стоящее, мнение завсегдатаев кафе меня уже не волновало, я мечтал, чтобы Ванда прочла мое творение. Купив несколько экземпляров газеты и развернув так, чтобы моя статья была на виду, я оставлял их на пути Ванды, на обеденном столе, поверх телефона, в детской кроватке, под зеркалом в ванной. Если бы я увидел, как Ванда пробегает глазами по моим строчкам, улыбается, зачитывается моим текстом, не зная о том, что автор я, для меня бы это было бы таким же наслаждением, как потихоньку подглядывать за ней, когда она раздевается. Но нет, она брала газету,

листала, рассматривала фотографии, читала подписи под ними, у Ванды никогда не хватало терпения прочесть что-нибудь достаточно длинное. Тем более я был поражен, услышав от нее самой, что она читала мою книгу, и даже не один, а целых три раза. И слава богу, что она так торопилась и даже не взглянула на меня, когда сказала то, что сказала, потому что я повел себя крайне непрофессионально. Похоже, я покраснел, прикусил нижнюю губу, глаза мои оказались на мокром месте, меня одновременно переполняла гордость и жалость к себе, будто два произнесенных ею слова возместили все семь лет небрежения и невнимания. Очнувшись наконец от столбняка, я вспомнил, что даже не поблагодарил ее за подарок; я бросился сломя голову вниз по ступенькам, выбежал на улицу, но успел только увидеть, как она отъезжает на заранее заказанном такси. Я пошел в аптеку, купил две пары очков, облокотился о прилавок, раскрыл книгу, но тут же понял, что читать ее мне неинтересно, другое дело, если бы я сумел прочесть ее глазами Ванды. Я завернул книгу снова, как сумел, желая сохранить ее в том виде, в котором получил от Ванды, то есть чтобы она так и осталась навсегда совершенным восторгом. Пока слова Ванды не отзвенели у меня в ушах, мое собственное мнение о книге стоило не больше, чем мнение пьянчужек Копакабаны, не больше, чем отзывы, записанные моим другом Алвару на ноутбук, который я так ни разу и не включил. Ноутбук Алвару выдал мне в качестве стимула к продолжению работы: старик, немец житья не дает, требует новую книгу, я уж и спонсоров нашел... Была назначена встреча в агентстве, во время которой Каспар Краббе собирался надиктовать очередную порцию воспоминаний, но я не пришел, сославшись на усталость, да и в конце концов я им не фабрика по серийному изготовлению бестселлеров. Алвару настаивал, одолевал меня звонками, я слышал эхо его голоса в пустых кабинетах агентства, и будь во мне побольше ехидства, я бы предложил ему перепоручить часть работы другому сотруднику. Я знал, что все его юные дарования разбежались одно за другим, увели у него клиентов, основали собственные процветающие агентства, выдающие на-гора любые тексты, кроме автобиографических романов моего уровня. А если бы кто из них и был на такое способен, то мало того, что затребовал бы в качестве гонорара целое состояние, да еще и имя свое указал бы на обложке. Новое поколение гострайтеров пренебрегало анонимностью, журналы вовсю публиковали их фотографии под руку со стройными красавицами. Но я не стал упоминать в разговоре с Алвару его гениальных парней, сказал только, чтобы он перестал звонить так часто. Мне мог срочно понадобиться телефон, ведь я в эти дни оставался один с сыном и нянькой, к тому же Ванда наверняка захочет узнать, как дела у мужа и сына, сообщить свой новый адрес в Сан-Паулу, оставить номер сотового телефона. Если бы она позвонила, я бы не упустил случая поблагодарить за подарок и признался бы, что удивлен ее изысканным литературным вкусом. Тут она, купившись на лесть, принялась бы расхваливать легкость слога, произнесла бы целый доклад о стилистических особенностях романа и, поскольку книга у нее всегда под рукой, стала бы зачитывать вслух абзацы, отчеркнутые при первом чтении. Она не позвонила, но совместное ожидание звонка сблизило нас с сыном; я собрал полицейский вертолет, пожарную машину, подаренные ему на Рождество, заставил бегать радиоуправляемого крокодила, мы вместе обедали на

кухне, для рождественского ужина я заказал в кондитерской четыре шоколадных кекса, сидя рядом на моей кровати, мы смотрели ночные новости, иногда мне даже удавалось обменяться с ним парой фраз: кто эта красивая тетя в телевизоре? Мама. Кто у Жоакинчика самая-самая любимая? Мама. Кто приедет к папе на Новый год? Мама. Ну, спи тогда: колпак мой тре-е-еугольный, треугольный мой колпак. А если не тре-е-еугольный, то это не мой колпак.

Я рассчитывал, что Ванда приедет на Новый год, кроме всего прочего, еще и потому, что в новогоднюю ночь не выходили ночные новости, и у нее не было причин оставаться в Сан-Паулу. Мы бы пошли смотреть салют на Копакабане и, как в те времена, когда все у нас еще только начиналось, бросили бы в море белые цветы, загадали желания, поцеловались бы ровно в полночь. Новый год — новая жизнь. Я бы прошептал ей на ухо, что обещаю никогда больше не расставаться с нею и готов на все ради любви к ней, даже переехать в Сан-Паулу. Я и вправду подумывал бросить агентство, бросить профессию, не писать больше книг. Возможно, как и многие бедолаги, я исписался во цвете лет. Но я бы не затосковал, не запил, не ударился бы в религию. Мне бы не пришлось, как им, становиться затворником или ходить переодетым и загримированным: я безвестный творец, а тому, кто не увенчан славой, и позор не грозит. Я не погрузился бы в воспоминания и тем более не стал бы мошенником, подделывающим свои собственные произведения. Мне даже не пришлось бы терпеть нужду, ведь я уже скопил кое-что, не говоря о том, что Ванда, должно быть, хорошо зарабатывала на телевидении. И в один прекрасный день она с удивлением обнаружила бы во мне того пылкого юношу, не способного скрывать движения души, готового выплеснуть в словах лучшие свои чувства, каким она знала меня когда-то. Ведь сразу после свадьбы я, скромный начинающий литератор, был ей прекрасным мужем. Но чем совершеннее становилось мое мастерство, тем с большим небрежением относился я к Ванде. Я так усердно трудился, столько писал, переписывал, исправлял, вычищал тексты, нянчился с каждым словом, что добрых слов для нее у меня уже не оставалось. Я не пытался высказаться при ней, а если и делал это, то говорил какие-то глупости, банальности, произносил пресные фразы, делал синтаксические ошибки. И если в постели с нею из уст моих рвались на волю слова восторга и любви, я не произносил их, я берег их, чтобы потом использовать в работе. Словом, я надеялся встретить Новый год с Вандой, но признавал, что у нее есть достаточные основания не приезжать. Я уже почти смирился с мыслью, что в ее жизни возник другой, кто знает, возможно, начинающий литератор из Сан-Паулу, окруживший ее заслуженным вниманием. Ребенок тоже ждал маму, сидя часами у телевизора, и невозможно было убедить его, что сегодня ночных новостей не будет. Транслировали фейерверки в Москве, Афинах, Берлине, мне они все казались одинаковыми, на новогодней лиссабонской программе меня сморил сон. Передавали симфонический концерт с хором и оркестром, музыка становилась все глуше, глуше, потом вдруг сменилась песней колпак мой треугольный, исполняемой на два голоса, но это был не сон: Ванда и Ванесса пели колыбельную ребенку, обе с распущенными волосами, в бриллиантовых серьгах и ожерельях, с браслетами, в вечерних платьях. Я вскочил, Ванесса посмеялась над моими семейными трусами, Ванда была потрясена: я — и вдруг захотел пойти на вечеринку.

Жара, жара, о-о-о, о-о-о... самба сороковых годов настигла нас уже в лифте. Открылась дверь, ведущая на самый верхний этаж, и я столкнулся нос к носу с фотографом, направившим аппарат прямо мне в лицо. Я увидел свое отражение в линзе объектива, глаза навыкате, рот открыт, вот так я всегда выхожу, когда фотографируюсь на документы. Указательный палец фотографа изготовился нажать на кнопку затвора. Я отошел в сторону, тут-то он сфотографировал Ванду с Ванессой, улыбающихся, одна нога в зале, вторая еще в лифте. Обе замерли на несколько секунд, будто внезапно окаменели, не завершив движения. Фотограф тоже замер. Наконец, улыбка сползла с лица Ванессы, опустив голову, она вышла из кадра, и фотограф принялся щелкать Ванду: один, два, три, четыре раза. Я огляделся, все были в светлых костюмах, скорее в блестящих, чем в светлых, мои серые пиджак и брюки, пожалуй, слишком бросались в глаза. Усилители чуть не лопались от карнавальной самбы: Наш путь был долог, позади у нас Сахара... некоторые из гостей подергивались в такт, не сходя с места. Одна из стен огромного зала, где толпился народ, была сплошным застекленным окном, выходящим на пляж Копакабаны; то и дело вспыхивали фейерверки, и иногда трудно было отличить взрывы праздничных ракет на пляже от фотовспышек по эту сторону стекла. Я взял Ванду за руку, хотелось уйти с нею туда, где поспокойнее, но не я вел ее, а она меня волокла, как темную инертную массу, туда, где ярче вспыхивали огни. В конце концов моя рука, словно рука утопающего, выскользнула из ее ладони, я увидел, как Ванда стремглав улетает прочь, притянутая самым ярким светилом. Под батареей софитов над скоплением макушек высилась красная лысина Каспара Краббе. Он давал интервью репортеру, которого я не раз видел в теленовостях, оба были в летних блейзерах, оба орали, надрываясь, в микрофон, но с моего места была слышна только музыка: пришли-и-и мы из Египта... Откуда ни возьмись появился Алвару в золотисто-желтом смокинге, он подержал перед камерой экземпляр "Жеописца", потом все трое с хохотом обнялись: Аллах, о Аллах, мой до-обрый Аллах... казалось, поют они хором. Тут репортер подозвал Ванду, и она вошла в кадр, сияющая и звонкая, какой я ее в жизни не видел, вся вытянулась, чтобы обменяться приветственными поцелуями с Каспаром Краббе, и я прочел по ее губам: совершенный восторг. Она покачала головой и повторила: совершенный восторг. Нас опалило солнце, и черны мы от загара... ревела самба, софиты погасли, и я потерял из виду Ванду. Я бродил по залу, бродил и бродил и набрел на Ванессу; она вручила мне бокал шампанского, чокнулась со мной и повела меня вверх по лестнице на открытую террасу. Наш путь был долог, позади лежит Сахара... надрывался певец под духовой оркестр на площадке за бассейном, и он, и музыканты — все в гавайских костюмах. Ванесса, перегнувшись через перила, указывала в сторону пляжа, похоже, она просила увести ее на пляж, но я не расслышал, что она говорила. Наши бокалы опустели, я пошел искать официанта и на лестнице наткнулся на Алвару, которого сопровождала женщина с резкими чертами лица, похожая на трансвестита. Где немец, спросил я его, но он взглянул на часы и ответил: полдвенадцатого, потом сжал мои плечи и прокричал мне в ухо что-то про маркетинговую стратегию и авторские права. Аллах, Аллах, о-о-о, о-о-о... теперь все дружно скакали под музыку вокруг бассейна, подняв руки. У другого борта бассейна я увидел Ванду, она снова позировала фото-

графу, сидя вполоборота, поджав ноги и укрыв их серебристым подолом, — возможно, изображала русалку. Я бы отнес ей шампанского, если бы нашел официанта, но стоило мне об этом подумать, как рядом с ней возник Каспар Краббе с двумя бокалами. Она подняла руку так, что браслет съехал к локтю, и даже на таком расстоянии я сумел угадать по медленному движению ее губ: совершенный восторг. Чтобы обогнуть бассейн, мне пришлось пройти мимо кучки пьяных, мимо нанюхавшихся эфира, мимо группы политиков, мимо американцев, мимо компании гомосексуалистов: О добрый наш Аллах... И вот я наконец оказался перед Вандой и Каспаром Краббе; они сидели, обернувшись друг к другу. Я стоял, покачиваясь, и глядел, как немец что-то тихо говорит Ванде; судя по страдальческой складке на лбу, речь шла о муках творчества. Я довольно долго терпел блеск в глазах Ванды, не замечая, что непроизвольно сжимаю кулак, пока бокал в моей руке не треснул. Осколки упали к ногам немца, но он и тогда не перестал разглагольствовать, причем, похоже, все о том же и с тем же горестным выражением лица. Я уже чуть ли не читал по его губам: долгими осенними ночами, склонившись над чистым листом, или: изорвав сотни листов бессонными ночами, или: словно осенние листы, в одну ночь опали мои белокурые волосы, а Ванда: совершенный восторг. Наконец я похлопал его по спине, и на его белоснежном пиджаке остались отпечатки моих окровавленных пальцев. Только тогда он взглянул на меня — без особого интереса, надо сказать — да и правда: стоило ли ему афишировать на людях наше знакомство? Подумаешь, машинистка. Но Ванда, жена моя, смотрела на меня точно так же, с ленивым раздражением. Понятное дело, ее смущал мой серый костюм, тем более что она находилась в обществе кавалера, одетого как подобает. Но хоть полуголый, хоть в семейных трусах, муж остается мужем, а потому я протянул ей руку и сказал: идем. Я помахал рукой, поторапливая ее, и сказал: идем, потанцуем. Она игнорировала мою протянутую руку, ей, видите ли, было противно, что она вся в крови, ну не безобразие ли? Меня от ее крови никогда не тошнило. Я схватил Ванду за запястье и поднял рывком, она оглянулась на Каспара Краббе, но тот и пальцем не шевельнул. Я прошел через террасу, волоча за собой Ванду, спотыкающуюся на высоких каблуках. Аллах, Аллах, о-о-о, о-о-о... Прошел мимо гомосексуалистов, американцев, политиков, фотограф выскочил мне навстречу, щелкнул раз, второй, третий, четвертый. Ванда прятала лицо, рыдала, я отшвырнул фотографа, прошел мимо Алвару, мимо трансвестита, мимо оркестра: Жара, жара, о-о-о, о-о-о... В узком темном коридоре за сценой было тесно от черных футляров, похожих на саркофаги с очертаниями музыкальных инструментов, именно это место показалось мне идеальным укромным местом, самым подходящим для нас двоих. Ванда сопротивлялась, упиралась ногами в пол, садилась на корточки, и так я ее и втащил, на корточках, в эту пещеру, где ни глаза ее, ни платье, ни вообще что бы то ни было уже не могло сверкать. Там она начала брыкаться, наверно, решила, что я сорву с нее одежду, изобью и изнасилую. Но я только поставил ее на ноги, прижал бедрами к доскам помоста, обхватил, чтобы она не дергалась: мне всего лишь хотелось побыть с нею минуту наедине. Я даже кричать на нее не собирался, только ждал, когда она немного успокоится, чтобы сказать пару слов. Я взял ее обеими руками за голову, прижался носом к носу, почувствовал то ли ее, то ли мое дыхание, пропитанное парами

шампанского, услышал, как колотятся наши сердца, и так мы стояли, пока весь оркестр дружно не грянул последний аккорд, и, до взрыва аплодисментов, петард и воплей, все на миг смолкло. В это мгновение тишины каким-то чужим голосом я сообщил ей: книгу написал я.

В последний раз глядя в лицо Ванде, я видел его озаренным огнями фейерверка; золотые, серебряные, голубые, зеленые и розовые отблески отражались в ее широко распахнутых глазах. Я сбежал вниз по лестнице, вошел в дрожащий лифт, казалось, здание вот-вот рухнет от грохота праздничных ракет. Я перешел дорогу, спустился к пляжу, где народ стоял сплошной толпой, оставались лишь маленькие прогалины с песчаными статуями Иеманжи-владычицы океана, окруженные горящими свечами. Я подошел к воде, там женщины, подоткнув юбки, и мужчины, поддернув брюки, бросали в море белые цветы. Набежала волна побольше, я отступил, чтобы не промочить ботинки, пена рассыпалась у моих ног, оставив на мели букет лилий. Это означало, что в просьбе моей отказано, то ли она оказалась слишком дерзкой, то ли недостаточно настойчивой, то ли непонятной, то ли неприличной — кто его знает! Я подобрал букет из трех промокших цветков, увядших, но еще не осыпавшихся, и мне захотелось зайти поглубже в море не раздеваясь (бог с ним, с костюмом), чтобы бросить букет как можно дальше за линию прибоя. Но тогда, возможно, Иеманжа рассердится, увидев эти несвежие лилии, лилии, которые она только что отвергла. Но, в конце концов, все лилии одинаковы, лилии — это только лилии, а ей ведь не о лилиях судить, а о просьбах. Я закрыл глаза и сделал шаг, второй, третий, и тут вдруг понял, что мне не о чем просить. Не веря в Иеманжу, я всегда приносил ей подношения, и желания мои исполнялись, а теперь, уверовав, стою с бесполезным подарком в руке. Разве что попросить ее сделать так, чтобы я не говорил тех слов, которые сказал Ванде. Разве что попросить ее стереть те слова, заменить любыми другими, вырезать их из моей биографии, но такую просьбу не под силу выполнить и владычице морей. Я выбросил лилии и побрел не спеша по мягкому песку в сторону форта Копакабаны, потом по пляжу Ипанемы, рассвет застал меня на смотровой площадке Леблон. Я крадучись пробрался домой, дверь спальни была приоткрыта, Ванда так и не сняла серебристое платье, она спала, скорчившись, обхватив себя руками, я отвел глаза, побоялся, что возжелаю ее. Стащив со шкафа чемодан, я побросал в него какую-то одежду и поскорее закрыл. Из тайника под одним из выдвижных ящиков достал свой паспорт, кредитную карточку, немного денег: доллары, форинты. Видимо, я слишком шумно передвигал чемодан, потому что Ванда сказала: Жозе. Я был уже посреди гостиной, когда услышал: я разогрею тебе суп.

Важный сеньор

Важный сеньор по прозванью говножор. Кришка била ладонью по столу, она не выносила, когда сын говорил за ужином об экскрементах. Важный сеньор по прозванью писькосос. Я молча заглатывал свою порцию курицы, капусты, воды, хлеба, и все равно вечера, когда приходил Пишти, были для меня праздником. По другим дням, вернувшись с работы, я слушал пленки, делал пометки, разогревал какую попало еду в

микроволновке, мыл посуду, ставил себе раскладушку в чулане, закрывал глаза и отправлялся в выдуманные страны. Я выдумывал города с богатой событиями историей, вулканы, давал имена полноводным рекам и их притокам и, если повезет, засыпал. Но почти каждую ночь просыпался от фальшивого пения Кришки. Она являлась далеко за полночь, потому что пристрастилась к вермуту, и, если хватала лишку, приходила с очередным мужиком. А если уж приводила мужика, то непременно открывала чулан, чтобы показать ему меня на раскладушке: вот тот тип, о котором я тебе говорила, — а он ей: так и живет здесь, бедняга? — а она ему: да здесь этот тип и живет. Потом они вдвоем удалялись в спальню, даже не давая себе труда закрыть за собой дверь. Тогда я садился на своем ложе, надевал наушники и включал катушечный магнитофон на полную мощность, чтобы больше уже ничего не слышать. Я прослушивал сонеты, драмы, диалоги, монологи, но в таких обстоятельствах предпочитал коллективные дискуссии, хотя не улавливал половины слов, потому что все говорили одновременно. Мучительнее всего были перерывы в записи, умолкание поэтов на многоточиях, слабое дребезжание старческих голосов. А еще приходилось менять пленку. Тогда я вынужден был издавать случайные звуки, повторять: ням-ням-ням, нём-нём-нём, но все равно иногда до меня доносились стоны из спальни. А если я бормотал слишком громко, там покатывались со смеху; Кришка до сих пор уверена, что ням-ням и нём-нём — это язык, на котором говорят в Южной Америке.

Устраивая меня на работу, Кришка сказала: работа грубая, ручная, как раз для иммигрантов вроде тебя. Слова звучали оскорбительно, но сами обязанности моего достоинства не оскорбляли. Если бы не связи Кришки в Клубе изящной словесности, литераторы едва ли потерпели бы в своем кругу иностранца, едва лопочущего на ломаном языке. Впрочем, эти интеллектуалы, с семантикой, семиологией, герменевтикой на устах, не имели привычки разговаривать с обслугой. А чтобы двигать стулья, устанавливать микрофоны, настраивать звук, мне хватало считанных слов на венгерском: разрешите, проба-проба, раз, два, три... После работы я забирал магнитофон с собой под предлогом текущего ремонта и до бесконечности слушал записи, чтобы довести свой венгерский до совершенства. Наутро я притаскивал магнитофон обратно, оставлял записанные пленки в кабинете, брал взамен чистые и заступал на свой пост в углу библиотеки. Как только в дверях появлялся первый из членов клуба, я включал магнитофон, а другой держал наготове, ибо ни слова из произнесенных в зале не должно было пропасть для потомков. Иногда, если беллетристы углублялись в чтение, или погружались в задумчивость, или делали заметки в блокнотах, или дремали в креслах, пленки целиком прокручивались вхолостую. Но еще до наступления вечера кто-нибудь непременно подбрасывал коллегам для обсуждения тот или иной актуальный вопрос современной культуры. Беседовали также о классиках, а бывало, что кто-либо из поэтов, охваченный вдохновением, принимался читать не изданные еще стихи. А субботними вечерами двери Клуба изящной словесности открывались для публики, шла демонстрация литературных дарований, хотя, на мой взгляд, из всех искусств литература менее всего нуждается в демонстрации. Я приходил за три часа, проверял исправность проводки на сцене, кабели, штепсели, ставил столы в ряд, накрывал их черной скатертью,

придвигал стулья, перед каждым ставил микрофон. За несколько минут до открытия занавеса расставлял стаканы и бутылки с минеральной водой, а потом садился в проходе за звукооператорский стол. Оттуда, вытянув шею, я мог видеть часть партера; оставаясь незамеченным, я мог узнать, пришла Кришка одна или со спутником, ведь она всегда садилась в первом ряду. И хотя в темноте меня никто не мог разглядеть, я всегда в таких случаях был при галстуке и в костюме цвета морской волны, приобретенном на болгарском рынке и почти не ношенном. На том же рынке я на первый аванс купил себе берет и здоровенную медвежью шубу, которую не снимал даже на ночь. Ведь в чуланах отопления нет, а зима оказалась суровой даже для европейцев, что уж говорить обо мне, явившемся в чем был из Бразилии. Впопыхах собрав чемодан, я не позаботился о том, чтобы прихватить побольше шерстяных вещей, да и по приезде не подумал об этом, надеясь на шапку и пальто, которые мне в прошлый приезд одалживала Кришка. Я не рассчитывал, что после моего поспешного бегства она встретит меня с распростертыми объятиями, но не ожидал и того, что замерзающему она откажет в обносках, от которых даже и не пахло ею. Пальто и шапку бывшего мужа я имел основания считать более моими, чем ее вещами. Но Кришка и разговаривать со мной не стала. Думаю, она впустила меня в дом только потому, что боялась неприятностей с полицией в случае, если бы обнаружили мой окоченевший труп на пороге.

Остановившись в отеле "Плаза", я первым делом позвонил Кришке. Оставил ей на автоответчике свои координаты, старательно произнося каждый звук, и стал ждать ответного звонка. На второй день я послал ей цветы с запиской: Дорогая Кришка, я в Будапеште, навеки твой, Кошта. В ответ ни звука. На третий день я решил дождаться ее у ворот психиатрической больницы, в окне мелькнул похожий силуэт, но если это и была Кришка, то вышла она через заднюю дверь. Стемнело, я сел в метро и отправился к номеру 84 по улице Тот, позвонил по домофону в дом номер 17. Я звонил и звонил, никто не ответил, холодало, метро было закрыто, пришлось возвращаться в отель резвой рысью. На следующий день я дошел до проходной больницы, назвался, спросил Кришку, но женщина, которая открыла мне дверь, только молча посмотрела на меня. Наверное, это была пациентка. Я прошел к задней двери, обошел здание семь раз, зашел в кофейни, в которых мы часто бывали; становилось все очевиднее, что Кришка отправилась на какой-нибудь горнолыжный курорт или уехала покататься на высокогорных катках. Я по привычке побрел к ее дому, без особой надежды набрал номер 17 на домофоне и, услышав голос Пишти, возликовал: это я, твой друг Кошта, вратарь Кошта! Пишти ничего не сказал в ответ, не открыл мне ворот, оставил надолго дожидаться на морозе. Пальцы у меня уже окоченели, ухо покрылось ледяной коркой, когда он наконец вернулся к домофону и объявил басом, что госпожа Фюлемюле здесь больше не проживает. На пятый день в легких у меня свистело, не знаю уж, от сигарет ли "Фечке" или от начавшейся пневмонии. Я решил купить перчатки, берет и кашемировое пальто в большом магазине, но, когда собрался расплатиться, кассирша отказалась принимать мою кредитную карточку. Что вас останавливает? спросил я ее, но женщина, думаю, нервничала, она говорила на диалекте, даже в паспорт мой не заглянула. Я подошел к банкомату, набрал код, появилась непонятная надпись, автомат денег

не выдал. Я повторил операцию, экран погас, банкомат проглотил мою карточку. Я тут же подумал: Алвару. Это он заблокировал мой счет, чтобы снова обратить в рабство и запихнуть в каморку при агентстве. Потом я пришел к выводу, что это Ванда, она хочет заставить меня вернуться, водить на вечеринки, знакомить с особо доверенными друзьями, которым открыла страшную тайну: мой муж — настоящий автор "Женописца". Я стоял, уставившись в пустой экран, но упрекать машину было ничем не разумнее, чем ругать Ванду за то, что она разболтала секрет, который я сам не смог сохранить. Я прошелся по самым оживленным улицам Пешта, заходя в каждый супермаркет, спускаясь то и дело в метро, искал бары, где народу побольше и все говорят по-венгерски; я надеялся, что так скорее выветрятся из головы слова, которые я сказал Ванде. Временами это почти удавалось, но я понимал, что они по-прежнему где-то рядом, как тихий аккомпанемент, как звон в ушах, как фон для каждой новой мысли. Чтобы забыть эти слова, возможно, следовало забыть язык, на котором они были сказаны, поменять язык, как меняют квартиру, напоминающую о покойнике. Может быть, удастся вытеснить в голове один язык другим, выталкивая по одному слову каждым выученным новым словом. Какое-то время голова моя будет как здание, где начался капитальный ремонт: в одно ухо карабкаются по лестнице новые слова, из другого сыплется строительный мусор. Мне, разумеется, будет жаль красивых слов, выброшенных, как битый кафель, из-за того только, что несколькими из них я распорядился неудачно. Зато, освободившись полностью от латинского вокабуляра, я, с помощью Кришки, овладею чистейшим мадьярским. А если Кришка меня отвергнет, я научусь венгерскому языку перекрестков, уличных шлюх, пивных, языку притона, где я пьянствовал с вечера и всю ночь напролет, пока не заперли двери. Когда я вышел на улицу, моросил мелкий дождик, я ускорил шаг, я побежал, я помчался в сторону Буды. На середине моста я понял, что в отель возвращаться мне нельзя. Мое имя с конфискованной кредитной карты уже, должно быть, попало в черный список, так что управляющий отеля "Плаза" мог в любой момент потребовать, чтобы я расплатился. Свои последние форинты я потратил на пиво и сигареты, так что меня наверняка задержали бы и выдворили на родину. Я повернул обратно, пробежал три километра, еще столько же прошел и еле живой добрался до ворот Кришки. Я звонил в домофон, я молился о том, чтобы она ответила, шел сильный дождь, я промок до костей. Когда я в очередной раз собрался звонить, рука отказалась повиноваться, затекшая и серая, со слипшимися пальцами, она скорее напоминала лапу какого-то странного зверя. Я подумал, что надо бы найти хоть какое-нибудь укрытие: гараж, кладбищенский склеп, но ноги отказали, я не мог двинуться с места. Я невольно ссутулился, втянул голову в плечи: так мне было чуть легче. Я сморщился, зажмурился, уперся подбородком в грудь: пока еще дышится, можно согревать грудь дыханием, пускать на нее пар изо рта. Ноги тоже уже не так мерзли: я их попросту не чувствовал, они вдруг сами собой подкосились, не знаю как. Я упал на колени и ударился лбом о решетку ворот, но не почувствовал боли, только гул от удара. По лицу побежал теплый кровавый ручеек, и я подумал, что можно немного вздремнуть. Тут за спиной у меня зарокотал мотор подъехавшей машины, хлопнули дверцы, раздался смех, шаги, мужской голос: это еще что такое? и женский голос: это тип, о ко-

тором я тебе говорила, мужчина: бедняга вот-вот отдаст концы, а она: и надо этому типу отдавать концы как раз у моих ворот.

Я очнулся в пижаме на диване, укрытый кучей одеял, с забинтованной головой, взглянул на Кришку и слегка испугался ее тонких губ. Я кинулся рассказывать о том, что я нищий, что в Будапеште мне негде голову приклонить, что меня преследуют по политическим мотивам на родине, а она только несколько раз вздохнула. Но не из сочувствия ко мне, а из-за ошибок в венгерском, от досады, что язык так быстро выветрился у меня из головы. Она заставила меня замолчать и была права, ведь язык, на котором я разучился говорить, был для нее столь же родным, сколь ее собственное белое-белое тело, которое я забыл так легко. Она велела мне встать, и я внутренне затрепетал, уверенный, что буду выставлен за дверь, несмотря на жар и слабость. Но Кришка по доброте душевной пустила меня жить в чулан, предоставив в мое распоряжение брезентовую раскладушку и кургузое одеяло из тех, что выдают в самолетах. Там я постепенно выздоровел, не знаю, скоро ли, потому что взаперти с горящей круглые сутки лампой в двести ватт я потерял счет дням. Вставал я только в туалет и по отражению в зеркале мог судить о ходе времени: борода отрастала, бинт на лбу становился все грязнее. Отрезанный от мира, я не находил иных занятий, как только грызть ногти, чесать лоб, дергать за нитки шов из семи стежков на лбу, созерцать лампочку на потолке, пока слезы не выступят, и напевать карнавальные самбы, прогоняя ненужные воспоминания. При такой жизни в Будапеште от моего венгерского скоро могли остаться рожки да ножки. При мне по-венгерски разве что неразборчиво переговаривались какие-то голоса на улице или ругались соседи. Бывало еще, что Пишти заглядывал в чулан и выкрикивал что-то, на мой слух напоминавшее турецкий. Или сквозь сон до меня доносился почти неузнаваемый пьяный голос Кришки вперемежку с репликами незнакомых мужчин, но то, что они говорили, лишено было всякого смысла. Однажды Кришка принесла противень с тыквенными булочками, поводила им у меня под носом и спросила: hány? Hány, подумал я, hány означает сколько. Я хотел попросить пять, но не вспомнил, как по-венгерски пять, как четыре, как три, как сколько угодно. Заметив, что последние остатки моих знаний венгерского утекают, как вода сквозь пальцы, Кришка встревожилась; любить она меня уже не любила, но, как всякая женщина, не хотела окончательно потерять. Тут же она объявила меня здоровым и устроила на работу; насколько я смог разобрать, она сказала, что я должен трудиться как вол, чтобы оплатить ей постой и кормежку.

Когда вышел сборник рассказов "Ожерелье из слив" Хидегкути Иштвана, мне уже были знакомы некоторые пассажи оттуда, зачитанные самим автором в клубе задолго до выхода книги. По пути на болгарскую барахолку за вентилятором я увидел книгу в витрине и сделал выбор в ее пользу, убедившись, что новая книга стоит столько же, сколько подержанный вентилятор. Я читал рассказы, обливаясь потом, потому что летом в чулане жарко, как в парилке, но все же был в восторге, не знаю, от самих ли рассказов или оттого, что понял процентов восемьдесят текста, а об остальном смог догадаться. До этой книги я по-венгерски не читал ничего, кроме ежедневных протоколов Клуба изящной словесности. Но то было для меня гораздо проще, ведь я присутствовал на собраниях, к тому же записывал их на магнитофон. К концу лета я да-

же купил себе старую пишущую машинку и стал расшифровывать некоторые пленки, потом сравнивал их с текстом протокола, чтобы проверить, делаю ли я успехи в письме. Я вошел во вкус и через год уже почти не делал орфографических ошибок, и тогда подумал, что Кришка, увидев мои записи, получит законное основание гордиться своим бывшим учеником. Она по-прежнему почти не разговаривала со мной, но все же чаще, чем прежде, ужинала в моей компании, а вермут по вечерам стала пить дома. Так что я заканчивал расшифровку до ужина, относил отпечатанные листы на стол и оставлял их там, как бы по забывчивости. Я мыл свои тарелки, чашку из-под кофе, уходил в чулан и оттуда слушал пластинку с венгерской опереттой, которую ставила Кришка. Если Пишти в тот день не было, она все прибавляла и прибавляла громкость с каждой новой арией, подпевая партиям сопрано. Когда музыка замолкала, я шел в гостиную и обнаруживал там под бутылкой вермута мою работу, исправленную красным карандашом. Радовало, что большая часть исправленных ошибок принадлежала не мне, а самим знаменитым венгерским литераторам, которые в беседе или в пылу полемики запросто допускали грамматические неточности. Я перепечатывал работу начисто и на следующее утро сдавал клубному секретарю вместе с пленками. Старый Пушкаш Шандор озирался по сторонам и — шварк — сгребал листы в ящик стола, будто взятку. Благодарить меня, разумеется, он и не думал, да и в глаза мне не смотрел: ему было неловко получать готовым, да еще и в безупречном исполнении, то, что полагалось делать ему самому, ведь я освобождал ему целый день, который он мог не гробить на прослушивание всякой трепологии. Постепенно он привык к такому положению дел и, если вдруг я являлся в его кабинет без расшифровок, сверлил меня взглядом и бормотал: lusta vastagbőru — толстокожий лентяй. Но не моя вина была в том, что иногда Кришке опять случалось загулять, и тогда она возвращалась поздно и ей уж было не до правки. И все же, благодаря безмолвным урокам Кришки, я через несколько месяцев усвоил литературную норму и наловчился сам поправлять ошибки в венгерском языке, допущенные величайшими писателями Венгрии. Но для этого мне пришлось трудиться не покладая рук, без намека на отдых. Даже свободные воскресные вечера я проводил над материалами, записанными накануне. Как, например, в то воскресенье в разгаре весны, когда я корпел над расшифровкой конференции о звукоподражаниях, которыми столь мудро богат мадьярский язык. Вдобавок ко всему на всех четырех дорожках записи фоном шел жестяной перестук: pléhek, pléhek, и мне предстояло облечь эти звуки в слова. Я также расписал в расшифровке — в соответствующих ремарках, разумеется, — реакцию аудитории и перебранку между членами президиума. Тема была спорной, раздавались протесты, насмешки, сыпались оскорбления, и чем сильнее разгорались страсти, тем больше страдала грамматика. Я закончил работу едва живой от усталости, перемотал последнюю пленку, снял наушники, но в ушах у меня по-прежнему стучало: pléhek, pléhek. Я подошел к окну и только тогда понял, что это Кришка катается на роликах по площадке перед домом. Весна пошла ей на пользу: она раскраснелась, на ней была короткая юбка, и тем вечером вместо размороженных овощей она подала приготовленные собственноручно спагетти по-болонски. Еще она велела мне открыть бутылку итальянского вина, которое я едва пригубил, боясь, что в конце месяца она затребует с меня его

стоимость. Не разлив еще кофе по чашкам, она взяла листы, положенные мною по обыкновению на обеденный стол, и стала при мне читать мою рукопись. Не знаю, кьянти ли тому причиной, весна ли, природное ли великодушие Кришки, но читала она не отрываясь и не моргая; сигарета дымилась между указательным и средним пальцами, красный карандаш лежал около тарелки и ни разу не был взят в руки. Дочитав, она опустила глаза и произнесла: feddhetetlen — безупречно. Голос Кришки дрожал, и я заметил, что глаза у нее на мокром месте. Кришка опять полюбила меня. И, возможно, боялась, что, размотав клубок венгерского языка до конца, я снова ударюсь в бега. Я накрыл ее руку своей ладонью и сказал: мне суждено остаться навеки твоим скромным и благодарным учеником. Слеза еще катилась по ее щеке, но она улыбнулась и попросила: скажи еще что-нибудь, ради бога. И я: лучшие слова из тех, что мне ведомы, я узнал от тебя, тебе обязаны они своей силой и красотой. А она: еще, умоляю. И я тогда: все мои речи посвящу я тебе, твоими будут все мои дни и ночи. Тут-то Кришка и заявила, что у меня очень смешной акцент.

Есть, вероятно, такие иммигранты, для которых акцент — форма мести, способ изуродовать чужой язык, который их душит. Такому достаточно нескольких ломаных фраз, необходимых для работы, всегда одних и тех же, ни слова больше. И даже эти несколько слов он к концу жизни забудет, чтобы вновь возвратиться к языку своего младенчества. Так забываются имена тех, кто рядом, когда сосуд памяти дает течь, постепенно пустея, подобно бассейну, из которого медленно спускают воду, так забывается день вчерашний, но из глубины отчетливее выступают очертания давних дней. Но для того, кто сроднился с новой речью, выбрал ее себе в приемные матери, кто собирал ее слова, слово за словом, кто полюбил их, для того акцент — сущее наказание. Несправедливая кара.

Иногда, лежа с Кришкой в постели, я принимался восхвалять ее густые брови, ее обнаженный живот, как вдруг, будто от щекотки: хватит, Кошта, ради бога, хватит! — она принималась корчиться со смеху. Но где, где я ошибся, на каком согласном сфальшивил? Хватит, Кошта, хватит, умоляю! С Пишти я тоже садился в лужу, как ни старался вызвать в нем сыновнее почтение, ведь он теперь был чуть ли не моим приемным сыном: я требовал, чтобы он показывал мне свои школьные оценки, проверял его сочинения, называл абсурдом то, что в программу средней школы не включены правила использования личного инфинитива. В программу чего? Я повторял: középiskola, ведь так называется по-венгерски средняя школа. А Пишти: не понял. А я: középiskola. Он: еще раз. Я: középiskola, что тут не так? Да нет, идиот: középiskola. Хуже всего, что я, хоть убей, не видел разницы. Я стремился говорить на таком правильном венгерском, что иногда это звучало неестественно. Возможно, то одно, то другое слово, произнесенное с излишним усердием, воспринималось так же, как стеклянный глаз, более правдоподобный, чем живой. Мучимый сомнениями, в Клубе изящной словесности я не произносил ни звука, как ни велик был соблазн. Зато при правке протоколов, как бы в качестве компенсации, я не ограничивался уже исправлением грамматических ошибок. Ведь даже знаменитые мастера, писатели масштаба Хидегкути Иштвана, не могут круглые сутки рождать словесные перлы. Мне не раз приходилось, к великой своей досаде, фиксировать на бума-

ге банальности, слетевшие с уст утонченных интеллектуалов. Нередко их потом воспроизводил на своих страницах "Журнал изящной словесности", распространяемый в основном в академических кругах. Со временем, ради поддержания репутации и тех и других, я взял на себя смелость вставлять на место невнятицы, изреченной мастерами пера, вдохновенные тирады собственного сочинения. Рискованная игра: если бы мое вмешательство оказалось не по душе тем, кому я вкладывал в уста свои пассажи, вина пала бы на секретаря. И старый Пушкаш, чтобы не лишиться места, способен был заложить меня с потрохами, хотя бы даже и обнаружилось, что он втихую давным-давно перепоручил свои прямые обязанности другому. Однако господа писатели никогда не жаловались, более того, время от времени они меня еще и цитировали: как я тут недавно справедливо заметил... И при этом бросали исподтишка взгляд на секретаря, а он весь надувался от гордости и совершенно не стесняясь поглядывал в мой угол. Имея теперь кучу свободного времени, Пушкаш Шандор стал чаще захаживать в библиотеку, чтобы насладиться своим растущим авторитетом. На публичных субботних заседаниях его сажали в президиум рядом с такими знаменитостями, как прозаик Хидегкути и поэт Кочиш Ференц, а в кулуарах с ним здоровался даже таинственный господин... Что до меня, то я, освободившись от платы Кришке за постой, поднанял звукооператора-болгарина для работы с магнитофоном и самовольно обосновался в кабинете Пушкаша, уверенный, что тот и сам бы с радостью уступил мне на время свое крутящееся кресло. Там я отвечал на телефонные звонки, читал романы, эссе, читал газеты, местные новости, страницы, посвященные культуре, спортивные репортажи и даже объявления. И однажды мне пришло в голову самому дать объявление: пишу монографии, диссертации, речи и художественные произведения на заказ, обращаться в Клуб изящной словесности. Не знаю, этично ли было пользоваться адресом клуба в приватных целях, а тем более использовать его помещение для дополнительного приработка. Однако едва ли члены клуба, люди, привыкшие к более интеллектуальному чтению, бросили бы взгляд на газетную рекламу. Как бы то ни было, во избежание проблем я подписал объявление так: Пушкаш Шандор, секретарь клуба. И велел выделить жирным шрифтом слово bizalomgerjesztő – конфиденциальность.

Объявление вышло в воскресном выпуске "Мадьяр хирлап", и уже в понедельник утром я принял двух клиентов, юного студента филологического факультета и чиновницу на пенсии с волосами, выкрашенными в рыжий цвет. Ее я отверг сразу: она хотела заказать стихи, а я их никогда не писал, к тому же она была сумасбродка: требовала стихов, посвященных ей, да вдобавок на бланке Клуба изящной словесности с печатью. Юноша заказал мне доклад на пять страниц о секейском диалекте. Поскольку тема была мне знакома, я пообещал ему готовую работу через сутки за пять тысяч форинтов без квитанции. Возможно, самый примитивный из венгерских диалектов, секейский, распространен среди жителей восточной Трансильвании. Так начал я писать от руки, раскрыв новенькую тетрадку на столе черного дерева в кабинете старика Пушкаша, свое первое сочинение на венгерском языке. Распространенный среди жителей восточной Трансильвании секейский диалект является едва ли не самым примитивным диалектом Венгрии. Изо всех диалектов Венгрии секейский, распространенный среди жителей вос-

точной Трансильвании, пожалуй, является самым примитивным. Примитивный, возможно, самый из диалектов венгерских... Вечер близился к концу, клуб давно закрылся, а работа моя не продвинулась ни на шаг. Я пришел домой раздраженный, отказался от ужина, заперся в чулане, который оставил за собой, превратив в личный кабинет, включил компьютер, электронагреватель, закурил. В восточной Трансильвании... Я отложил на время злополучное сочинение и заставил себя вернуться к обычной работе: наушники, расшифровка записи, редактирование текста. Протокол был закончен, Кришка напевала в гостиной, но я никак не мог лечь спать: на кону стояло мое профессиональное будущее. Секейский, возможно, самый примитивный из венгерских диалектов... И месяца не прошло, как в очереди к табачному киоску какой-то тип, стоявший передо мной, попросил пачку сигарет "Фачкё". Я поправил его: извините, уважаемый, но правильное произношение этого слова "фечке". Однако он упорствовал: фачкё. Я ткнул его носом в рекламу, показал изображение ласточки, подчеркнул название марки, букву за буквой: это же фечке, или вы читать не умеете? Он проворчал: фачкё. Да нет, фечке. Фачкё. Мы бы дошли до рукоприкладства, не вмешайся продавец: оба правы, и я со своим дистиллированным языком горожанина-будапештца, и он со своим законным родным секейским диалектом. В конце концов я чуть ли не побратался с селянином, пригласил его в кафе на площади Чибор, угостил то ли четырьмя, то ли пятью стопками водки и научился от него кое-каким диалектным выражениям. Потом мы бродили по улицам Пешта, которого он совсем не знал, играли в кегли, ели сосиски, в секс-шопе он спустил кучу денег и вышел, приговаривая титьки, курка и жопа на своем диалекте. Потом мы отправились в торговый центр, я заставил его подняться на эскалаторе, мы заходили в бутики, он купил себе черные очки, выиграл в подарок кепку, мы выпили пива на смотровой площадке, но там меня начало от него тошнить. Я расплатился за себя, встал, спустился по эскалатору, он — за мной. Мне было неловко: он говорил слишком громко, твердил титьки, курка и жопа, хоть и на диалекте, но все его прекрасно понимали. Выйдя из здания, я перешел дорогу, он догнал меня, я прыгнул в такси, еще слыша фачкё, фачкё, я чуть не прищемил ему руку, захлопывая дверцу. Благодаря этому эпизоду, впрочем, я начал интересоваться различными венгерскими диалектами. Но будь даже мои познания в лингвистике и антропологии гораздо более скудными, я считал, что стилистических моих возможностей вполне хватит, чтобы с блеском выдавать на-гора тонны страниц университетских курсовых. А между тем в восточной Трансильвании... Я курил, курил, я пытался писать о другом, о первом, что попадется под руку, да хоть о пачке сигарет, к примеру. Набросав несколько строк, посвященных моей пачке сигарет, я воодушевился и продолжил. Меня забавлял и смешил странный вид созданного мною текста. Фразы принадлежали мне, но то были не фразы. Слова принадлежали мне, но вес их был иной. Я писал, будто ходил по собственному дому, но погруженному в воду. Будто мой прозаический текст сам собою принял поэтическую форму. Я не умел писать стихов, однако сочинял балладу о ласточках. Я опознал в своем тексте поэзию, потому что перевести его было невозможно, ну разве что на секейский диалект, на котором в названии ласточки — facskë — тоже слышится шум крыльев, как и в fecske. Я закончил стихотворение, перечел его несколько раз, потря-

сенный, и, разглядев за пеленой табачного дыма Кришку, сказал ей, что счастлив и что сейчас, прямо сейчас иду в постель. На что Кришка ответила, что за окном светит солнце и что у меня безумная физиономия. Но нет, я прикусил язык: нельзя было признаваться ей, что на родине я был писателем. Да и тому, что я в одночасье стал венгерским поэтом, она бы не поверила.

На субботних вечерних диспутах я сам занимал место за звукорежиссерским пультом, боясь, что Кришка узнает о болгарине: она наверняка начала бы расспрашивать, чем я занимаюсь в свободное время. А все свободное время я проводил в кабинете секретаря в ожидании клиентов, заинтересованных в поэзии. Мое единственное стихотворение, о ласточке, переписанное от руки на бланке клуба, лежало в кармане пиджака цвета морской волны. Я рассчитывал продать его отставной чиновнице, которая приходила заказывать стихи, и во время субботних дебатов вытягивал шею, пытаясь из своего укрытия разглядеть ее в зале. Особенно во время творческих вечеров Кочиша Ференца, прославленного поэта, любимца всех рыжих пенсионерок. Но в зале их было обычно столько, что я не мог определить, которая из них моя. Десятки немолодых дам взирали на Кочиша Ференца, разинув рот и вторя ему хором, как рапсоду во время античных представлений. Я и сам знал эти стихи наизусть: Кочиш Ференц всегда повторял одни и те же. А под конец неизменно выводил свою тяжелую артиллерию — эпическую поэму, которую пенсионерки декламировали с нарастающим энтузиазмом, доходящим до кульминации на строчке: egyetlen, érintetlen, lefordithatatlan! Мне мерещилось в этих стихах что-то смутно знакомое, будто я слышал их давным-давно, еще до того, как выучил язык; да и сам Кочиш напоминал мне одного венгерского поэта, которого я встречал в Бразилии много лет назад. Но не одни следы неумолимого времени отличали того гордого поэта от этого господина с мутным взглядом: над ним явно поработало не одно только время. Я жалел его, ведь публика, за исключением рыжих дам, встречала его субботними вечерами неприветливо. При одном упоминании его имени в партере раздавался свист. Его чтение прерывали оскорбительными комментариями, люди помоложе и более требовательные, как, например, Кришка, выходили из зала не дослушав. Его соседи по президиуму переглядывались, перешептывались, посмеивались втихаря, а господин...., на каждом заседании сидевший за кулисами, подавал мне знак, чтобы я отключил запись, которую я и так к тому времени отключал. И в библиотеке в будние дни Кочиша Ференца не жаловали, возможно потому, что он не был в фаворе у господина.... В Клубе изящной словесности господин.... пользовался огромным влиянием, хотя был немногословен и, насколько мне было известно, не имел публикаций. Он всех слушал благожелательно или хотя бы терпеливо, но, когда Кочиш Ференц брал слово, опускал взгляд и качал головой. Этого поэту хватало, чтобы сбиться с мысли, запутаться, не договорить до конца, так что его редкие выступления вычеркивались из протоколов перед публикацией. В последнее время поэт заходил в библиотеку только чтобы расписаться в присутственной книге, и тут же уходил бродить по коридорам. Он говорил сам с собой, скандировал, считал на пальцах слоги и однажды ворвался, задыхаясь, в кабинет секретаря. Бумагу, листок бумаги, срочно, попросил он, и я, не раздумывая, протянул ему новенькую тетрадь, приготовленную для моих буду-

щих поэтических творений. Он сел напротив меня за стол черного дерева в кресло, предназначенное для клиентов, открыл тетрадь, достал старенькую авторучку, с трудом разогнул жесткую обложку, рука его дрожала, дрожала так, будто он судорожно что-то писал в воздухе. Но стоило ему опустить перо на бумагу, дрожь прекратилась, рука замерла, не написав ни слова. Я взглянул ему в лицо, увидел капли пота в морщинах, избороздивших его лоб, желтые зубы, мне показалось, что он смеется, но то была страдальческая гримаса. Скоро нервное напряжение оставило его, плечи опустились, все тело обмякло, ручка выскользнула из пальцев, и вялыми губами Кочиш Ференц пробормотал: ушло. Он медленно побрел к выходу, не произнеся больше ни слова, да и о чем ему было со мной говорить, ведь он даже толком не знал, кто я. Но как бы то ни было, он положил начало записям в моей поэтической тетради, поставив черную точку вверху на первой странице, там, где коснулся бумаги пером. От этой точки я начал писать первую строку, за ней вторую, потом еще одну. Прочтя все три строчки, я остался доволен, это были, возможно, те самые слова, за которыми Кочиш Ференц охотился годами. На следующий день я сочинил еще одну строфу из трех строк, которым Кочиш Ференц тоже несомненно обрадовался бы. Три строки, родившиеся на следующий день, показались мне более совершенными, поскольку имели отдаленное сходство со стилем Кочиша Ференца. С тех пор каждый день мне приходила в голову очередная строфа, и каждый раз она оказывалась лучше той, что я сочинил накануне, так я и заполнил тетрадь стихами, о которых Кочиш Ференц и мечтать не мог. Я видел внутренним взором, как он удивится, бросив взгляд на произведение, подписанное его именем, и картина эта так растрогала меня, что я решил не брать с него денег за работу, ведь она, в конце-то концов, не стоила мне никаких усилий. Однажды утром я бродил за поэтом по коридорам до тех пор, пока он не зашел в туалет. Стоя с ним бок о бок у писсуара, я протянул ему тетрадку с поэмой под названием "Titkos háromsoros versszakok" — "Тайные терцеты".

Венгерский язык по книгам не выучишь. Что ты сказал? Венгерский язык по книгам не выучишь, повторил я шепотом на ухо Кришке. Мне хотелось напомнить ей первую фразу, которую я услышал от нее, когда мы встретились в книжном магазине. Кришка с трудом разобрала мои слова и прошептала что-то в ответ, но я не расслышал, потому что прислушивался к шепоту семейной пары за спиной. Хотя народу собралось видимо-невидимо, презентация "Тайных терцетов" проходила в атмосфере чуть ли не благоговейной. На балконе играл струнный квартет, и было нелегко разобрать хоть слово в гуле голосов; кто-то брал книгу в руки, кто-то показывал ее, кто-то поглаживал переплет, кто-то листал, кто-то обсуждал ее, отойдя в уголок. Кочиша Ференца снимали документалисты, так что очередь за автографами практически не продвигалась. Всякий раз, как к столу подходил писатель, художник или гламурная красотка, Кочиш Ференц вставал, протягивал руку, снова садился, опять вставал, протягивал руку, садился и так несколько раз подряд, чтобы операторы могли снять сцену с разных точек. Вдруг являлся министр или сенатор и вместе со свитой проходил без очереди, очередь подавалась назад, так что в конце концов мы оказались под козырьком подъезда. Ветер задувал под навес струи дождя; тут я не выдержал и возмутился: позволительно ли превращать культурное мероприятие таких

масштабов в частную вечеринку для привилегированных! Кришка попросила меня сбавить тон, но товарищи по несчастью энергично закивали головами. Нет, Фюлемюле Кристина, несправедливо держать под дождем и на холоде истинных почитателей серьезной литературы. Тем вечером я ощутил, что достиг в венгерском совершенства. Возможно, я говорил слегка в нос, как коренные жители Буды, интеллигенты в энном поколении; несколько человек подошли и пожали мне руку. Следуй за мной, Фюлемюле Кристина, довольно пятиться назад, подобно жалким плебеям. Я подхватил ее под руку и, не обращая внимания на летящие вслед оскорбления, поволок внутрь магазина, где был задержан на подступах к столу выстроившимися в цепь шкафообразными мордоворотами. Поэт, крикнул я, потрясая своим экземпляром, ужель ты не осчастливишь меня автографом? Стоп! крикнул режиссер, погасли софиты, и кто-то из клевретов заорал на меня: Да кто ты такой? Спроси у поэта, слизняк бесформенный, ответил я, и Кочиш Ференц подал знак, чтобы меня пропустили. Я положил на стол книгу, которую ему никак не удавалось подписать, так тряслись у него руки. Пиши: Моему другу Жозе Коошта, подсказал я, или ты забыл имя твоего покорного слуги? Жозе Коошта, от всего сердца, К., написал он. Я тут же взял из рук Кришки второй экземпляр: это для моей возлюбленной, Фюлемюле Кристины, и обернулся к операторам: смелей, господа, спешите запечатлеть мою прекрасную супругу. Послушай, Кошта, пробормотала Кришка, но софиты вспыхнули, и Кочиш Ференц трижды встал и поприветствовал ее, потом подписал книгу: Фюлемюле Кристине, от всего сердца, К. Мне хотелось остаться на фуршет, выпить вина, закусить бутербродами, но Кришка нервничала, она вышла из магазина и стала ловить такси. Я уговорил ее пройтись до дома пешком: дождь перестал, стояла первая прохладная весенняя ночь. Спускаясь по улице Бёшег мимо цветущих берез, я не удержался и начал декламировать наизусть первые страницы книги, при этом надев очки и притворяясь, что читаю. Я был уверен, что Кришка придет в восторг от терцетов Пернатого Вступления, строфы которого имитировали утреннюю песнь птиц Венгрии. И правда, она внимала мне столь молчаливо, что я решил дочитать по крайней мере до Симфонии Нимфоманок, надеясь вызвать у нее пару ехидных усмешек. Но она не смеялась, возможно, потому, что снова заморосило и мы ускорили шаг. Под быстрый шаг я машинально ускорил и чтение в ущерб выразительности. У самого дома дождь полил как следует, и мы укрылись под тополем. Это было кстати, ведь поэма двигалась к кульминации, каковую я смог прочесть достаточно выразительно. На финальных терцетах Пронзительных Сумерек к горлу моему подступил комок. Я закрыл книгу — она вымокла и чуть ли не разваливалась у меня в руках — и спросил Кришку: ну как тебе? Ни то ни се, сказала она. Что значит ни то ни се? Она глянула на улицу, на лужи, на струи дождя, который и не думал прекращаться, и решилась: пошли — сняла туфли на каблуках и побежала, держа их в руке. Что значит ни то ни се? спросил я, входя в дом, и Пишти, валявшийся на диване с сигаретой, стал ворчать, что мы поздно и что он умирает с голоду. Кришка пошла на кухню, и пока она не вернулась, я все думал над этим "ни то ни се". Что значит ни то ни се? спросил я за ужином. О вкусах не спорят, сказала она. Вкус! Какой такой вкус может быть у женщины, зарабатывающей на жизнь чтением рассказиков полоумным? Кришка проглотила

еду, запила глотком вина и не произнесла больше ни слова. Не обижайся, дорогая Кришка, но уверяю тебя: наш Пишти смыслит в стихах Кочиша Ференца куда больше, чем ты. Я открыл книгу и прочел Пишти "Рапсодию диаспоры", без сомнения самые роскошные из терцетов. Ну что скажешь, Пишти? И Пишти ответил: убойно. Это слово у молодых венгров обозначает нечто из ряда вон выходящее, как в хорошую, так и в дурную сторону. Убойно в смысле хорошо или плохо? Убойно в смысле ни то ни се, сказал Пишти. Я был уязвлен, я напомнил о том, что предисловие к поэме написал сам профессор Бузански Золтан, о том, что в очереди за автографами только и слышались славословия Кочишу Ференцу. Но, Кошта, сказала Кришка, любители экзотики не переведутся никогда. Экзотика? Какая экзотика? Поэма написана как-то не по-венгерски, Кошта. Как? Что ты сказала? Поэма не похожа на венгерскую, Кошта. Меня оскорбили не столько слова, сколько простота и наивность, с которой Кришка произнесла их. Она еще добавила: будто с иностранным акцентом написана, Кошта. Эту последнюю фразу она буквально пропела, и тут-то я потерял голову. Схватил свою тарелку спагетти и запустил со всей силы в стену. Тарелка разлетелась вдребезги, оставив на стене пятно из томатной пасты с мясным фаршем и большую часть макарон (они были липкие, Кришка их вечно переваривала). Я поступил по-скотски, но и этого мне было мало. Понадобилось еще заорать ей в лицо, что я ненавижу спагетти по-болонски. Воцарилось молчание. Наконец Пишти ткнул в пятно пальцем и сказал: убойно. Кришка встала, пошла на кухню, вернулась с веником, совком, тряпкой и ведром воды. Меня возмутил ее вид: присела, будто собиралась помочиться, а с платья, промокшего под дождем, еще капает. Она собрала осколки и остатки еды с пола, чуть не наступая на них шлепанцами, соскребла грязь со стены, пошла на кухню, вернулась с губкой. Она возила губкой по стене размашистыми движениями, нарочно размазывая красное пятно, и я понял, что в этом доме мне больше делать нечего.

Все мои пожитки уместились в небольшую сумку, небо было звездным, я шел к центру города. Но еще не дойдя до центра, я обнаружил скромную с виду гостиницу с вывеской "Закариаш" металлическими буквами по фасаду. Я позвонил в колокольчик, установленный на стойке администратора; судя по табличке с ценами, одноместный номер стоил четыре тысячи форинтов в сутки. По моим подсчетам я мог прожить тут больше месяца: Кочиш Ференц настоял на оплате и вручил мне за молчание двести тысяч форинтов. Я было собрался опять позвонить, но тут ко мне вышел старичок, на ходу поправляя подтяжки. Он спросил мои документы на жутком английском языке, пробормотал: мистер Коста, мистер Коста, пошарил в папке, произнес йес и сказал, что меня ожидают со среды, вручил мне ключ от номера 713, карточку с надписью Mr. Costa, а чуть пониже: Brazil. Я ошарашенно уставился сначала на карточку, потом на старичка, и он сообщил мне, что заседание проходит в подвальном помещении. Тогда до меня дошло, что отель "Закариаш" в Будапеште — место проведения очередного съезда анонимных авторов. Я давно уже не участвовал в этих съездах: не считал себя достойным, и потому известие о том, что я все-таки приглашен, глубоко меня тронуло. Я спустился по лестнице, прошел по коридору и оказался в зале без окон с рядами стульев, откуда ко мне обернулись примерно тридцать голов. Я тут же узнал эти лица, и по спине моей

пробежал озноб. Я не видел их бог знает сколько лет, с нашей встречи в Стамбуле, так что, вглядись я повнимательнее в каждое лицо, я смог бы оценить отпечаток, оставленный на них временем. Но когда я увидел их всех вместе, мне стало страшно: они словно в один миг обветшали. Тех, кого я помнил дряхлыми, вообще не оказалось. А на другом конце зала у микрофона некто не молодой и не старый, явно не из моих воспоминаний, продолжил прерванное чтение. Это был человек из настоящего, человек настолько современный, что среди дальних и полузабытых я едва узнал его. Мне был знаком и текст, который он читал по-венгерски, хотя я слушал его не с начала. Я узнавал фразы, но не мог связать их с определенными обстоятельствами, как будто оказался внутри знакомого дома, не помня, как он выглядит снаружи. С трудом я восстановил в своей памяти сюжет, в котором речь шла, кажется, о горбатом психоаналитике, а сам рассказ назывался, если не ошибаюсь, "Допрашивая кроликов". Читал его не кто иной, как господин...., хриплым голосом, который мне едва ли доводилось слышать до этого. Голос вполне соответствовал содержанию рассказа, богатого жуткими сценами, на которые слушатели в наушниках никак не реагировали. Но чуть позже, во время самого наибанальнейшего эпизода раздавалось дружное ох!. Ни один переводчик, даже самый умелый, не в состоянии одолеть синхронного перевода с венгерского языка. Полдюжины переводчиков расположились со своим оборудованием в последнем ряду. Туда же пробрался и я, чтобы не мешать выступающему. Когда господин.... дочитал рассказ, я еще целую минуту дослушивал на шести языках эхо его трагической концовки. Публика разразилась овацией, а вслед за тем дружным смехом, когда господин.... объявил имя номинального автора, Хидегкути Иштвана, и перечислил все литературные регалии знаменитого мастера короткого рассказа. Я тоже похлопал, но скорее из вежливости: меня не слишком вдохновила проза Хидегкути, то есть господина.... По правде сказать, я и слушал-то не слишком внимательно: рассказ был довольно пространный, а у меня уже руки чесались самому схватить микрофон. Но господин.... явно не был намерен так быстро с ним расстаться; потрясая черной гривой, он принялся читать отрывки из своих романов, эссе, пьес, произведений, подписанных авторами самых разнообразных направлений. То, что среди них не было ни одного поэта, меня несколько успокоило. Чуть ли не окончательно сорвав голос, он из последних сил завершил свое выступление ворохом благоприятных критических отзывов на те же произведения, опубликованных им же за подписью почтенного профессора Бузански Золтана. Зал стоя аплодировал ему. Прежде чем кто-то успел завладеть микрофоном, я достал из чемодана свою книгу и широким шагом устремился вперед. Я встал рядом с господином...., на лацкане которого красовалась табличка Mr....., Hungary, и дождался, пока он соберет и унесет, прижимая к груди, все свои тома в кожаных переплетах. Только тогда он увидел меня, узнал, и стопка книг чуть не выскользнула у него из рук, он придержал ее подбородком и глянул на меня сверху вниз, хотя и был значительно ниже ростом. Потом он сел с краю, занял еще пару соседних стульев своим собранием сочинений и, увидев у меня в руках размокшую и полуразвалившуюся брошюрку, вылетевшую из обложки, наклонился вперед, расставив ноги. В этой позе он и замер, когда я объявил, что намерен прочесть "Тайные терцеты", поэму моего сочинения, пере-

данную мною во владение знаменитому Кочишу Ференцу и опубликованную с предисловием почтенного профессора Бузански Золтана. Я собирался прочесть и предисловие, но передумал: стиль подлинного Бузански, столь превосходящий его собственный стиль, мог заставить господина.... испытать унижение. Я предпочел унизить его стихами, искусством, ему неведомым, унизить тем больнее, чем менее он мог ожидать, что именно там окажется больное место. Я декламировал медленно, произнося некоторые слова чуть ли не по слогам ради удовольствия видеть, как он ерзает на стуле. Я делал долгие паузы, замолкал, как могут позволить себе замолкать во время чтения одни только поэты, он опускал глаза, озирался по сторонам, разглядывал свои фолианты, сложил их в конце концов все у себя на коленях, сделал движение, будто собрался уходить. Но я был в ударе, я был на коне, я декламировал "Апофеоз Поэтов" и знал, что он досидит до конца. Остальные зрители меня волновали мало: пусть кто-то тер глаза, кому-то все казалось забавным, многие обернулись к переводчикам, которые, похоже, в отчаянии рвали на себе волосы там, в заднем ряду: если вам выпало несчастье переводить синхронно венгерские стихи, будьте уверены, что тут же начнете нести околесицу, как и любой другой на вашем месте. Мое представление было рассчитано на единственного зрителя, на господина...., именно ему я поклонился под крики "браво", дочитав поэму. Я бодрым шагом прошел через зал, не дождавшись лифта, стрелой взлетел вверх по ступенькам, впрочем, к концу третьего пролета выдохся, так что пришлось больше часа карабкаться к себе на седьмой этаж, шумно дыша и держась за стены. Войдя в номер, я понял, что меня мутит, зашел в туалет, засунул в горло два пальца, но я не ужинал, так что рвать было нечем. Я рухнул в кровать, мне не хватало Кришки, телефон не работал. Хотелось вернуться домой, но не было сил, да и ключей тоже не было, голова кружилась, поэма кружилась в голове, и я не желал вовеки слышать больше ни о каких поэмах. К счастью, была уже поздняя ночь, а когда постучали в дверь, за окнами брезжило утро. Едва соображая, я поплелся открывать, думая, что принесли утренний кофе, и был готов обнять и расцеловать официанта, так я был голоден. Мне ничего не стоило не жуя проглотить семь тыквенных булок разом. Но в коридоре стоял крепкий мужчина, представившийся агентом федеральной полиции Грошичем. Он поинтересовался, не я ли Жóзе Коошта, сотрудник Клуба изящной словесности, и попросил предъявить паспорт. Повертев его в руках, он спросил, нет ли у меня других документов, как-то: вид на жительство, разрешение на работу, и объяснил, что мое пребывание в стране абсолютно незаконно. Потом потребовал показать ему авиабилет, но я не сохранил его за ненадобностью, тем более что обратного билета у меня и не было. Посоветовав обратиться в свое посольство, если у меня нет средств для выезда, полицейский объявил, что через сорок восемь часов я должен покинуть территорию Венгрии. Я бродил с сумкой по Пешту, пока не отворились двери авиакомпании. Обслуживавшая меня сотрудница едва говорила по-венгерски, но я знал несколько слов по-французски, так что помог ей забронировать мне место на воскресный послеобеденный рейс. Меня поразило, что я со смирением, а позже даже с облегчением и чуть ли не с радостью расставался с венгерским языком. Гуанабара, пробормотал я, гуява, Пан-ди-Асукар. Я сказал arrivederci, я заговорил по-немецки посреди улицы, припомнил даже не-

сколько слов по-турецки. Я пробовал на вкус слова то одного, то другого наречия, как разведенный, едва успев вновь стать холостяком, бросается навещать бывших возлюбленных. Я нарочно заговорил с таксистом по-английски, чтобы он принял меня за лопуха-приезжего и возил кругами, прежде чем доставить на улицу Тот: все равно за полтора дня было не истратить те несчастные форинты, которые у меня еще оставались. Я вообще мог отправиться прямо в аэропорт, прогуляться по его залам, выпить чего-нибудь, зайти в беспошлинный магазин, подремать в зале ожидания, если бы не надо было попрощаться с Кришкой и оставить ей более приятные воспоминания, чем тарелка макарон, шваркнутая о стену. Но стоило въехать на нашу улицу, как я издали разглядел поселок домов-близнецов и среди десятков совершенно одинаковых крыш тут же узнал скошенную крышу, служившую мне кровом столько лет. Вспомнил, как Кришка впервые встречала меня на пороге: Жóзе Кооштa... Жóзе Кооштa... и тут же мысленно отозвался: тут я уже почти прихожу, красивая, белая, сигареты "Фечке", стол, кафе, ролики, велосипед, окно, посмешище, радость, один, два, три, девять, десять, — и осознал, что выучить венгерский язык было раз плюнуть, а вот что будет действительно трудно, так это выбросить его из головы. И содрогнулся, почувствовав, что скоро, вдали от Кришки и ее родины, толку от венгерских слов мне будет не больше, чем от форинтов, завалявшихся в карманах. Я попросил таксиста: высадите меня справа, за тем старым грузовиком, у номера 84. Он глянул на меня удивленно не потому, что я вдруг заговорил по-венгерски, а потому, что такую обычную фразу я произнес так, будто горло у меня перехватило. Это я, сказал я тихо в домофон, и через некоторое время Пишти отворил автоматические ворота. Дверь в дом была открыта, гостиная пуста, я осмотрел стену, с первого взгляда она казалась абсолютно чистой, но приглядевшись, можно было различить едва заметные красные и коричневые следы на ее шероховатой поверхности. Кришка сидела на кровати, окна спальни были закрыты, свет настольной лампы падал так, что особенно четко вырисовывались скулы, придавая ее лицу что-то восточное. Я тихо подошел, сел рядом, чуть погодя взял ее за руку; она ничего не сказала, и я не знал, о чем говорить. Я ослаб, потянулся к ней, уткнулся лицом ей в колени, и вдруг меня скрутил спазм, я почувствовал, что задыхаюсь, я запыхтел, я зарыдал, я захрюкал, как свинья, и сам не сразу понял, что со мной происходит. Слезы заливали мне глаза, щеки, рубаху Кришки, я сосал Кришкину рубаху, чтобы почувствовать вкус слез. А Кришка повторяла: ничего, ничего, все уже позади, позади, думая, что я плачу, потому что испачкал стену. Мы ее еще покрасим, и, кончиками ногтей почесывая мою лысину, твердила: спи, спи, спи, спи. Я проснулся оттого, что Кришка распахнула окна спальни; на улице светило солнце. Кришка была в бриджах, она сказала, что отправила Пишти на выходные к отцу. Она расстегнула мою сумку, вытряхнула на кровать скомканную одежду, дала мне джинсы и одолжила футболку Пишти, бело-зеленую, с девяткой, номером центрального нападающего клуба "Ференцварош", которая так меня обтягивала, что я в ней казался пузатым. Кришка уже сложила в корзину сыр и вино: она решила, что мы устроим пикник на острове Маргит.

На острове Маргит было ветрено, ветер складывал вдвое скатерть, уносил салфетки, и Кришка смеялась. Соломенная шляпа то и дело сле-

тала с ее головы, она показывала пальцем на мою макушку, на которой остатки волос стояли дыбом, она хохотала от души. Потом мы вернулись домой, чтобы переодеться, Кришка погладила мою пару цвета морской волны и надела свой розовый английский костюм. Был субботний вечер, но в клуб я не пошел бы ни за какие коврижки. К счастью, она сама предложила отправиться на танцы, ведь можно же в конце концов раз в жизни прогулять работу, да к тому же... Она явно собиралась сказать: к тому же нам не придется опять слушать терцеты Кочиша Ференца. К тому же сегодня годовщина нашего знакомства, выдумала она на ходу. Мы отправились на вертящуюся танцплощадку, утанцевались до умопомрачения, потом съели пиццу в старом городе, и я прихватил из ресторана бутылку токайского вина. Мы бродили в обнимку, прижавшись друг к другу: слишком ветрено было на мосту, и Дунай волновался. Мы выпили вино на диване в гостиной, напевая дуэтом душераздирающую балладу про дочь Синей Бороды. В спальне она погасила свет, потом разделась и сказала: иди сюда. Я склонился над ней, и даже в темноте мне было видно, какое у нее выражение лица. Но хотелось видеть ее при свете, видеть возбужденной, видеть, как глаза ее блуждают, будто она сама не знает, где находится. Когда она уснула, я попытался разбудить ее, я тряс ее и просил сказать что-нибудь, что сказать? что угодно. Завтра покрасим... пробормотала она. Я не спал, я следил за светящимися стрелками будильника. Я выкурил все свои сигареты, нашел пачку на Кришкиной тумбочке, прикончил и ее. В полдень я встал, принял душ, оделся, Кришка спала обнаженная, в полумраке тело ее казалось таким же юным, как тогда, когда мы только познакомились. Я подобрал свои вещи, валявшиеся на ковре, засунул их обратно в сумку, закрыл сумку. Потом снова открыл. Я несколько раз двигал туда-сюда молнию, потому что разбудить Кришку металлическим скрежетом мне казалось честнее, чем позвать нежно по имени. Кришка зажгла настольную лампу, спрыгнула с кровати, глянула на сумку, глянула на меня, глянула на сумку, на меня, и я сказал ей: прощай. И добавил: уезжаю в Рио-де-Жанейро, который в Бразилии, хотя не стоило этого говорить. Она смотрела мне в глаза, но я не собирался объяснять, что меня выдворяют из страны. Не собирался рассказывать о полицейском, захватившем меня врасплох в какой-то неизвестной гостинице явно по анонимному доносу. Я не мог назвать ей имя анонимного писателя-завистника, которому бросил вызов на тайном собрании анонимных авторов. И ни за что на свете я не признался бы ей, что сам такой же анонимный писатель, автор поэтического сборника, который она к тому же оценила как ни то ни се. Пусть думает что угодно. Я стоял и ждал, когда она плюнет мне в лицо и вцепится в него ногтями, потом выцарапает глаза, я бы все стерпел. Кришка однако предпочла не прикасаться ко мне. Она открыла рот, собираясь что-то сказать, и я почувствовал, что одним словом она причинит мне куда более сильную боль. Одним только словом Кришка покрыла бы меня позором, искалечила, заставила ходить скрюченным от раскаяния всю оставшуюся жизнь. Слово было наготове, только губы ее не решались его вымолвить, похоже, это было слово, которого она никогда прежде не осмеливалась произносить вслух. Думаю, это было древнее слово, родившееся от крика ночной птицы, слово, вышедшее из употребления из-за нестерпимой резкости. Думаю, это было единственное слово венгерского вокабуляра, которое мне не встречалось ни

разу, думаю, это было потрясающее слово. Я не выдержал и взмолился: говори! Кришка не заговорила. Она выдохнула весь воздух, покачала головой, вернулась в постель, накрылась, повернулась на бок и выключила свет.

Под шум прибоя

С утра хорошо было пройтись у самой воды под шум прибоя, особенно когда сплошной туман и штиль. Машин не видно, зажженные фары сами собой движутся по проспекту, никто не сигналит. Я шел мерным шагом, иногда ускоряя его: мне не нравилось, если кто-то вдруг меня догонял. Те, кто шел навстречу, исчезали, едва явившись, а с ними улетучивались и обрывки разговоров, обрывки слов. Чуть позже туман начинал редеть, возникали горы, город выставлял напоказ свою шкуру. Однако люди, попадавшиеся на моем пути, сколько бы они ни смеялись, сколько бы ни раскачивались и ни виляли бедрами, казались чуждыми окружающему миру. Иногда они напоминали мне массовку фильма, чудилось, будто они бродят туда-сюда или разъезжают на велосипедах по указке режиссера. Девушки на роликах были профессиональными роллерами, уличные мальчишки получали за каждый дубль наличными, за рулем автомобилей сидели каскадеры: не зря же они выделывали такие финты на проезжей части. Думаю, город мне запомнился в виде фотографии, и все, что теперь двигалось на фоне снимка, казалось искусственным. В конце концов я садился на скамейку у моря и принимался разглядывать корабли на горизонте, но похоже, что и океан в моих воспоминаниях готов был застыть неподвижно. Уединение мое продолжалось недолго: вечно какой-нибудь бездельник сдуру подсаживался ко мне и разводил тары-бары, не подозревая даже, что в этот момент тревожить мой слух было все равно что придушить меня и не давать вздохнуть. Он хлопал меня по плечу, хватал за ляжку, явно принимая за кого-то другого, намекал на события, в которых я якобы принимал участие, упоминал моих якобы близких знакомых. Или разворачивал газету, чтобы поделиться сенсацией, показывал статью, в которой шла речь о чем-то ничего мне не говорящем. Видал? поймали-таки злодеев, и шлепал тыльной стороной ладони по фотографии — темному пятну посреди страницы с размытыми буквами. Смотри, вот они, злодеи, и показывал мне фотографию двух тел, распростертых на асфальте, одного — негра, другого — мулата. Я смотрел на фотографию, отводил взгляд, смотрел на пляж, на девушек, играющих в волейбол, снова на фотографию: два тела, тело толстого негра и тело длинного мулата, оба обезглавлены. Те злодеи, из молочного магазина, помнишь? ты ведь помнишь, помнишь ведь? вот они. Мне нужно было время, чтобы разобраться, что к чему, в первый же вечер в Рио я вышел послушать уличные разговоры и не смог ничего понять, в конце концов я зашел в бар, где подавали соки и толпилась молодежь. Там на несколько секунд мне почудилось, что я только что сошел с корабля в стране, языка которой не знаю, а мне всегда нравилось это ощущение: кажется, будто начинаешь жить с нуля. Потом удалось различить кое-какие бразильские слова, но язык все равно звучал незнакомо, не потому, что появились новые жаргонные выражения, и не из-за искажений и грамматических ошибок. Я обратил вни-

мание, что речь звучит по-иному, произошли какие-то изменения, незаметные привычному уху. Так путешественник, давно не бывавший в родных местах, слышит, внезапно отворив дверь, новую, незнакомую песню. Именно в магазине, где продавали соки, я совершил самое дальнее из своих путешествий: годы и годы пролегли между моим языком, таким, каким я его помнил, и этим незнакомым, речь на котором повергала меня в тревогу и изумление. Я машинально облокотился о стойку, придвинулся к паре самых разговорчивых молодых людей и стал подглядывать за ними краем глаза, однако, видимо, я помешал их разговору: они замолчали и уставились на меня в упор. Это были мускулистые бритоголовые парни с обильной татуировкой, у одного — змеи, ползущие от запястья к плечу, у другого — что-то вроде иероглифов на голой груди. Они, чавкая, жевали бутерброды и презрительно меня разглядывали, кто его знает, может, решили, что я голубой. Я притворился, что мне нет до них дела, стал рассматривать фрукты на витрине, вышел не спеша, услышал топот сапог за спиной, ускорил шаг. У перекрестка я было поверил, что они потеряли ко мне интерес. Они и в самом деле мирно стояли возле мотоцикла, когда я обернулся и посмотрел назад. И именно оттого, что я оглянулся, раздражение вспыхнуло в них с новой силой; они, похоже, были из так называемых скинхедов, обожающих влепить голубым по первое число. Я услышал рев мотоцикла, свернул в переулок с односторонним движением, куда им поворот был запрещен, и пустился бежать, понимая, что толку никакого: они ехали по встречной и могли обогнать меня и врезать мне от души. Я опять свернул налево, на более темную улицу, и пробежал еще квартал; мотоцикл следовал за мной по пятам. Я устал и замедлил шаг — они поехали рывками, то газуя, то тормозя, заставляя мотор взрыкивать вхолостую, чтобы оставить от моих нервов одни ошметки. Тогда я встал и пожал плечами, ожидая, что они свернут мне шею и со всем будет покончено раз и навсегда. Они проехали мимо, развернулись и припарковали мотоцикл на мостовой, слезли, водитель присел и стал разглядывать мотор, а тот, что сидел сзади, посмотрел на меня. Он шел ко мне с сигаретой во рту и показывал знаками, чтобы я дал ему огоньку. Я ощупал карман, где обычно держал сигареты, он был пуст, но парень подходил все ближе и подошел практически вплотную. Он был на голову выше, мой нос оказался на уровне его груди, мне на мгновение померещилось, что я вот-вот расшифрую иероглифы на татуировке. Потом я взглянул ему в глаза. Он смотрел на меня черными-пречерными женскими глазами, мне эти глаза были знакомы: Жоакинчик. Да, это был мой сын, и я чуть было не произнес его имя, но если бы я улыбнулся ему, обнял бы по-отечески, боюсь, он бы меня не понял. А может, он с самого начала знал, что я его отец, и потому так смотрел на меня, и потому загнал, как зверя в ловушку, притиснул к стене. Он сжал кулак, собираясь ударить, метил, кажется, в печень, но тут рядом со мной раздались голоса. Прямо из стены начали выходить люди, они все выходили и выходили из черной дыры, которая оказалась задней дверью кинотеатра. Я смешался с толпой, дошел со всеми до проспекта, прошел мимо фасада кинотеатра, мимо баров, аптеки, газетного киоска, пробрался между машин и вошел в гостиницу.

Возможно, оттого что покончил с куревом, я находил в себе силы ходить от Леблона до Копакабаны туда и обратно, туда и обратно с рас-

света и до заката. В гостиницу я возвращался усталый, заказывал бутерброды, и их несли ко мне в номер очень и очень долго, официанты отказывались от форинтов, которые я пытался дать им на чай. Администратор тоже был на меня обижен: я прожил уже неделю, но так и не заплатил ни за одни сутки. Я заходил в банк, и оказалось, что моего счета больше не существует и никто слыхом не слыхивал о фирме "Кунья и Коста, Агентство культурных коммуникаций". Про Алвару говорили, что он обосновался в Бразилиа, работал помощником своего родственника-депутата. Я добыл телефон депутатской приемной, оставил свои данные девушке, снявшей трубку, но Алвару не перезвонил. Наверняка подумал, что я ищу протекции в Бразилиа, хотя мне всего-то и надо было, чтобы он со мной рассчитался: наверняка какой-то долг за ним числился. Через несколько дней я позвонил снова, из холла отеля, и на глазах у администратора распек за нерадивость девушку из офиса. С жестким прононсом, вывезенным из Венгрии, я заявил, что у меня есть друзья в крупных средствах массовой информации, пригрозил скандалом: депутатский прихвостень мне должен чуть ли не миллион долларов, а я тут вынужден терпеть лишения в отеле "Плаза". Звонка от Алвару и после этого не последовало, зато администратор проникся ко мне чуть большим почтением. Я выиграл время: депутат, к примеру, мог быть заинтересован в автобиографии. Полулежа на кровати, я марал листы почтовой бумаги с логотипом отеля, но слов не получалось, вместо слов выходили какие-то угловатые фигуры типа детских рисунков. Я спрашивал себя, какая судьба была бы мне уготована, если бы в детстве вместо того, чтобы учить меня грамоте, мне бы показывали одни только книги по искусству. Тут же в воображении моем возникла каста анонимных неграмотных художников, тайно создающих шедевры по заказу мастеров живописи. Эти художники жили бы, окруженные заботой, ели бы изысканные блюда, наслаждались обществом молчаливых возлюбленных, но не было бы для них большего удовольствия, чем созерцать во всех музеях мира собственные картины за подписью великих мастеров. И мастера, и анонимы были бы преисполнены благодарностью друг к другу, каждый день перезванивались бы, справлялись о здоровье: ведь долгая слава одних зависела бы от неиссякающего вдохновения других. Я коротал ночи в размышлениях об этих вещах, рисуя своих уродцев и ожидая рассвета, когда можно будет снова бродить вдоль берега, и однажды, проходя мимо дома, где было агентство, подчиняясь случайному порыву, я перешел дорогу, поздоровался с консьержем и вызвал лифт. В тех комнатах, где раньше работали мы, располагался зубной кабинет, и на входе меня спросили, записан ли я к дантисту. Я ринулся к двери в глубине приемной, вломился в свой бывший кабинет и за стойкой из огнеупорной пластмассы обнаружил протезиста, который при виде меня чуть не упал со стула: он решил, что я грабитель, и протянул мне несколько гипсовых челюстей с золотыми зубами, но когда понял, что намерения у меня мирные и что мне всего-навсего хочется знать, куда подевался мой письменный стол, пришел в ярость, выбежал в коридор и принялся звать охрану. Я ушел несолоно хлебавши: книги, которые я держал взаперти в ящике стола, было не вернуть. А ведь мне взбрело в голову, что если перепишу их одну за другой от начала до конца, то снова набью руку и смогу штамповать романы на заказ. Открыл бы собственное агентство, сделался бы миллионером и — кто

знает? — может, купил бы себе целый этаж в отеле "Плаза". Я подумал было позвонить в Бразилиа, но Алвару вряд ли хранил мои произведения, разве что у него мог оказаться экземпляр "Женописца", но "Женописец" я в упор видеть не хотел. Однако, прохаживаясь по магазинам Копакабаны, я набрел на книжную лавку, витрина которой была полна книг в обложках горчичного цвета. Я подошел, но, видимо, это отблеск солнца на стекле создал оптический обман: вблизи книги показались мне цвета охры, а названия на них были напечатаны зелеными буквами. Еще немного, и проступили бы лиловые готические буквы, складывающиеся в слово "Женописец" на обложке цвета корицы. Но когда я подошел к магазину вплотную, обложка оказалась синей, а книга — "Кораблекрушением". Я вошел, бросил взгляд на тома, разложенные по столам, из чистого любопытства прошелся между стеллажами, набрел на продавца: мне "Женописец", пожалуйста. Как вы сказали? "Женописец". Вы, должно быть, ошибаетесь, у нас тут "Кораблекрушение" продается, уже разошлось сто тысяч экземпляров. Но я настаивал: мне "Женописец". Он спросил, не техническая ли это литература, он уверял, что никогда не слышал подобного названия. Ложь, я его запомнил: он нажил состояние, торгуя моим романом. Он согласился посмотреть в компьютере, спросил, пишется ли слово через "ж", забормотал: путеводитель по Женеве... учебник животноводства... жирафы... женописца нет. Вы случайно автора не знаете? Каспар Краббе? Ка, эр, а, бе, бе, е? Краббе... Краббе... Каспар... Каспара Краббе тоже нет. Может, по названию издательства поискать?

Войдя в номер, я обнаружил на полу подсунутый под дверь конверт. Там оказалась записка от дирекции сети отелей "Плаза" с напоминанием о том, что прошел сотый день моего пребывания в гостинице, также прилагался счет, на который я и не взглянул. Я-то думал, что обо мне забыли, тем более что буфет с некоторых пор перестал выполнять мои заказы. Поскольку и администратор давно не подходил ко мне с вопросами, я решил, что мое имя вместе с номером 707 загадочным образом стерлось из памяти гостиничного компьютера. Посыльные отворачивались от меня, швейцары не открывали двери, у стойки администратора, казалось, представления не имеют, что это за гость то входит, то выходит и из какого он номера. Однако с того дня я решил завязать с прогулками. Вышагивал километры по комнате, а больше заняться было нечем. Я исчеркал уже всю почтовую бумагу, и мне надоело рисовать. Телевизор один раз по рассеянности включил, но тут же выключил, услышав нервозную музычку, служившую заставкой теленовостей. Телефоном я не пользовался, лампу не включал, семьсот седьмой номер существовал во мгле. Горничных я также не утруждал, белье стирать мне не надо: я ходил голышом, а на дверной ручке все время висела табличка: do not disturb[1]. Питался я не по расписанию, а в самое разное, порой неурочное время; то мне перепадало бедро цыпленка, то овощи, то рис, то кусок хлеба, смоченный в соусе бефстроганова. Смотря что выставляли соседи на подносах в коридор. Порой я мог побаловать себя кусочком французского сыра, порой мне доставалось полбокала вина со следами губной помады на ободке. И вот как-то вечером, когда я спокойно потягивал из-

1. Не беспокоить (*англ.*).

рядно разбавленный водой виски, вдруг зазвонил телефон. Прозвенев десять раз подряд, он смолк, но потом задребезжал снова. Я было подумал, что это Алвару, но кто же будет так настойчиво названивать, чтобы рассчитаться с долгом. Звонили явно из дирекции сети отелей "Плаза", ведь наступил курортный сезон, отели переполнены, и вы уж извините нас, сеньор, только что прибыла супружеская пара из Аргентины, нам нужен номер 707, так что я решил не отвечать на звонок, прикинуться мертвым. Ночь надвигалась, я уже привык к звонкам, привык к перерывам между ними, научился распознавать последний звонок очередной серии, сосчитав до семи, угадывал, когда начнется следующая серия. Звук, поначалу раздражавший меня, стал действовать как успокоительное, и я заснул под него, как засыпают, наверное, те, кто живет у самой железной дороги. И точно так же, как, вероятно, просыпается этот придорожный житель, когда поезд не проходит по расписанию, так я вскочил с кровати, когда телефон смолк. Стоило ему замолчать, и я почувствовал себя уязвимым: вот-вот кто-то забарабанит в дверь, в номер ворвется полицейский. Я вытащил из сумки костюм, поспешно оделся и, желая опередить противника, спустился ему навстречу. Можно было бы попросить администратора, чтобы он дал мне время найти другую гостиницу, потребовать хотя бы еще одну ночь спокойного сна: кто знает, может быть, они собирались трезвонить всю ночь до утра. Внизу однако никого не оказалось, кроме ночного портье, с которым я не был знаком и который пожелал мне доброй ночи. Я вышел на улицу, вдохнул свежего воздуха, решил пройтись до моря. Жаль, не знал раньше, какое блаженство гулять в это время, когда пешеходов — ни души: все боятся бандитов. Вымощенная мелкими камушками набережная вся принадлежала мне одному, ни одного бандита не было и в помине, я мог бы пройти ее, танцуя чечетку, если бы мне вздумалось. Я дошел до острия Арпоадора, вернулся на смотровую площадку Леблон, побродил по кварталу и вдруг заметил, что ноги несут меня к моему старому дому. Я развернулся и пошел к гостинице, но, наверное, сбился с пути, потому что, сделав несколько кругов, оказался снова напротив дома, где когда-то мы жили с Вандой. В третий раз, когда ноги опять принесли меня туда же, я чуть не наткнулся на знакомого и поспешил спрятаться за невысокой каменной стенкой. Моим знакомцем оказался сторож, он вышел из сторожки и курил, глядя вверх. В окнах не было света, но на седьмом этаже то вспыхивал, то затухал маленький огонек: кто-то курил в комнате Ванды. Две-три глубоких затяжки подряд — и окурок летит вниз, туда, где сторож прикуривает одну сигарету от другой. За домом уже показалось солнце, сторож смотрел в небо, когда я услышал визг шин и меня ослепил свет фар: оказалось, я стоял у ворот гаража. Я прижался к каменной стене, в гараж спускался пикап, он поравнялся со мной, остановился, я оказался напротив окна водителя, мне показалось, что изнутри меня рассматривают. Но сам я ничего не мог разглядеть за тонированным стеклом, кроме своего отражения, с синяками под глазами, обросшего, в мятом костюме. Машина оглушительно загудела, ворота гаража со скрипом отворились. Машина спустилась в гараж, сторож ушел в свою будку, жалюзи на окне Ванды были опущены.

Уже совсем рассвело, когда я вбежал в гостиницу, и едва подошел к двери своего номера, как зазвонил телефон. Внутренний голос подсказывал мне, что на этот раз надо ответить, меня ждут хорошие новости, на-

верняка хорошие. Мне предстоял поворот в судьбе, я знал это, я предчувствовал, но дверь не открывалась. Я вставлял магнитную карточку в прорезь замка — никакого толку, загорался красный огонек, а телефон звонил, предвещая поворот в судьбе. Телефон замолчал, я сосчитал до семи, но звонок раздался только после тринадцати, я, должно быть, считал слишком быстро. Я вставлял и вынимал карточку, тряс дверь, пытался ломать замок, и только тогда до меня дошло, что я вставляю карточку вверх ногами. Зеленый огонек, поворот в судьбе, я бросился в комнату, телефон замолчал, я сосчитал до двадцати, алло! Господин Жóзе Коошта? Természetesen! подтвердил я. Слава богу! сказал венгерский консул на том конце провода. Я обзвонил всех Коста Жозе, каких нашел в телефонном справочнике, а со вчерашнего дня обзваниваю отели. Умоляю, сказал я, не лишайте меня радости слышать ваш обожаемый язык, и почувствовал, что мое венгерское произношение нисколько не пострадало. Но, упорно коверкая слова на своем ужасном португальском, консул спросил, не слышал ли я о фирме "Лантош, Лорант и Будаи". Да, разумеется, Лантош, Лорант и Будаи — крупнейшие венгерские книготорговцы и издатели. Из их типографий выходят произведения самых знаменитых венгерских авторов, таких, как, например, выдающийся поэт Кочиш Ференц. Так вот, сказал консул, у меня в руках билет на самолет, следующий рейсом Рио—Будапешт, присланный на ваше имя фирмой "Лантош, Лорант и Будаи". Рио—Будапешт? На мое имя? Вы не шутите? Консульство также предоставит мне вид на жительство. Билет до Будапешта, вид на жительство, теперь все встало на свои места: под давлением издателей, требовавших повторения оглушительного успеха "Тайных терцетов", Кочиш Ференц признался в своем поэтическом бессилии. Но и сам желая закрепить успех, он без лишних свидетелей предложил импортировать из Бразилии самоотверженного и благородного поэта Жозе Коошта. Пересадка в Милане, сказал консул, лететь можно хоть сегодня вечером. Я ответил, что подумаю, что у меня дела в Рио, что надо решить кое-какие вопросы, спросил, первого ли класса билет, но мысленно уже парил над облаками, а слова в голове сами собой складывались в строфы.

Эту книгу писал

Переливчатая обложка, я не понимал цвета этой обложки, название "Будапешт", я не понимал имени Жозе Коошта, напечатанного на обложке, эту книгу писал не я. Я не понимал, что происходит, что за лю́ди толпятся вокруг меня, я тут был явно ни при чем. Мне хотелось вернуть книгу, но кому? Сам я получил ее от Лантуша, Лоранта и Будаи и тут же ослеп. Софиты телекомпании Дуна шпарили прямо в глаза, я не понимал этой телекомпании Дуна, хотел уйти, но за моей спиной закрылись двери таможни. Я смотрел на вывески и указатели аэропорта, а из-за стекла на меня смотрели люди, махали мне книгами в переливчатых обложках. Я видел улыбающегося Пишти, того самого Пишти, который в жизни не улыбался, женщина с маленькой видеокамерой рядом с ним напоминала Кришку, но это была не она, не она, не она, она была другая. Немного в стороне от них стоял и улыбался мне господин..., в жизни не видел таких темных десен. Я посмотрел на Пишти, посмотрел на господина..., тщедушные тела, крупные головы, черные волосы, я не понимал, почему

вдруг они оказались такими похожими. Я пытался поймать Кришкин взгляд, но левый глаз она зажмурила, а правый был не виден за камерой; у меня в голове не укладывалось, как она могла ложиться в постель с этим типом. Когда позже она стала доказывать мне, что у него благородное сердце, я промолчал: не мог же я сказать Кришке, что ее бывший муж — каналья. Но в тот миг я еще ничего не понимал, перелет был долгим, я запивал вином барбитураты. Я был ошеломлен, меня качало, заносило в одну сторону, в глазах жуткая резь, заносило в другую сторону. Наконец я обрел равновесие, посмотрел вперед, зрачки мои были расширены, наполовину загороженное камерой лицо Кришки показалось мне каким-то особенно круглым, я решил, что она сильно поправилась. А когда понял, что она беременна, меня затрясло, губы задергались, я остолбенел. Скосив глаза и скривив рот, я замер, потому что Кришка сделала перерыв в съемке и сунула ребенку грудь, чтобы он не заплакал. Кришка вообще, когда не была занята кормлением, обожала показывать свои видеофильмы, дрожащее изображение, дергающийся зум; у нее была заснята сцена моего прибытия в аэропорт, ребенок в палате для новорожденных, роды должен был снимать я, но мне стало плохо, и я вышел. А когда Кришка не кормила ребенка и не показывала видео, она читала книгу. Ей не надоедало читать книгу, и за свой отпуск по материнству она прочла ее раз тридцать вслух. Просто невероятно, говорила она и смотрела на меня с восторгом и восклицала: тыквенные булки — откуда ты взял это? Хор чревовещателей, просто невероятно, и этот Рио-де-Жанейро, эти пляжи, эти люди, бредущие незнамо куда, и эта женщина, Ванда, откуда ты взял все это? Просто невероятно, просто невероятно, а я чувствовал, как кровь толчками приливает к голове. А еще она говорила мне, что у ее бывшего мужа золотое сердце, он так забеспокоился, узнав от Пишти о ее положении, велел Пишти передать маме, что не пожалеет сил и обязательно что-нибудь придумает, чтобы доставить ее возлюбленного обратно в Будапешт. Наивная Кришка была тронута до слез: редкий бывший муж оказывается таким альтруистом, и потому она просила Пишти передать отцу, что глубоко ему признательна. Тем временем каналья писал книгу. Фальсифицировал мои слова, мои мысли, мои мечты, изобретал, подлец, мою автобиографию. И так же, как мой почерк, подделанный в его рукописи, история, выдуманная им, была так похожа на мою, что иногда казалась мне более правдивой, чем если бы ее написал я сам. Как будто он сделал цветным фильм, который я запомнил черно-белым, ох, Кошта, эта новогодняя вечеринка, эта самба про Египет, этот лысый немец, слушать комментарии Кришки было уже невыносимо. И однажды ночью в постели я набросился на нее, отшвырнул книгу, схватил ее за волосы и замер, задыхаясь. Автор моей книги не я, хотелось мне сказать ей, но слова не шли с языка, а когда мне удалось заговорить, я сказал: никого у меня нет, кроме тебя. А Кришка прошептала: только не сегодня, ведь ребенок спал тут же, его кроватка стояла у нашей кровати, потому что его надо было подносить к груди каждые полчаса. Не я автор книги, признавался я в Клубе изящной словесности, но все хлопали меня по плечу и делали вид, что не слышат, возможно, потому что я, так сказать, затронул тему веревки в доме повешенного. А знаменитый поэт Кочиш Ференц во время презентации "Будапешта" в книжном магазине фирмы "Лантош, Лорант и Будаи" специально явился поприветствовать меня. Пребывая в прекрасном распо-

ложении духа, он в шутку пожалел, что его сборник "Тайные терцеты" и в самом деле не принадлежит бойкому перу талантливого Жозе Кооштa, чем вызвал дружный смех публики. Но мою-то книгу написал не я, попытался я вывести всех из заблуждения, и смех перерос в гомерический хохот. Я не шутил, но именно как шутку преподнесла мою фразу газета "Мадьяр хирлап" на следующее утро, сопроводив ее громадной фотографией, а Лантош, Лорант и Будаи позвонили мне, чтобы сообщить, что первое издание полностью распродано. Меня останавливали на улице, просили автограф, и занемевшей рукой я писал дарственные надписи, которые самому мне казались странными. Странные статьи обо мне выходили чуть ли не каждый день. То я был принят в парламенте, то ужинал во дворце архиепископа, университет города Печ присвоил мне титул доктора, по случаю чего я зачитал полную пышных фраз благодарственную речь, неведомо как оказавшуюся в моем кармане. Походка моя становилась неторопливой, я шел, куда меня вели, я знал уже, что меня ждет, казалось, что книга моя все еще продолжает писаться. На встречах с читателями я иногда пытался импровизировать, острить, но мои остроты заранее были известны слушателям. Я выдумывал замысловатые неологизмы, строил фразы с обратным порядком слов, позволял себе все вплоть до ядреной матери, но стоило мне открыть рот, как с галерки какой-нибудь выскочка, опережая меня, выкрикивал все, что я собирался произнести. Зло брало, тоска заедала: я мог спустить штаны посреди улицы, и никого бы это не удивило. К счастью, оставались еще сны, и в каждом сне я стоял глубокой ночью на мосту через Дунай, глядя на его свинцовые воды. Я отрывал ноги от настила моста, перевешивался через перила и качался, счастливый оттого, что могу в любую минуту организовать самую неожиданную развязку своей истории. Я медлил, наслаждаясь собственным могуществом, а тем временем светало, воды Дуная зеленели, и вот я снова связан по рукам и ногам. Полицейские, пожарные, санитары со "скорой" хватали меня и принимались увещевать: не делай глупостей, о Знаменитый Писатель Жозе Коошта, побойся Бога, Знаменитый Писатель Жозе Коошта. Пастор, раввин, цыган тащили меня каждый в свою сторону, должно быть, и им хотелось попасть в книгу. Я брыкался, пытался вырваться из рук толпы и просыпался обмотанный простынями, вздыхал с облегчением, обнаружив рядом Кришку: уж она-то по крайней мере была в книге с самого начала. И в первый день весны, наблюдая, как Кришка ходит по дому, я почувствовал, что воздержание ее заканчивается. Весь день она пела песни прошедших весен, вечером уложила младенца в комнате Пишти, приняла душ, надела шелковую рубашку и легла рядом со мной. И попросила, чтобы я почитал ей книгу. Как ты сказала? Книгу. Ни за что, ни за что я не унижусь до того, чтобы читать книгу, написанную не мной. А Кришка и не очень настаивала, возможно потому, что была уверена: рано или поздно я сделаю так, как хочет она. Положила только книгу мне на колени и замерла в кровати. Я взял книгу, и страницы посыпались у меня из рук, я не понимал, зачем она заставляет меня читать книгу, которую сама прочла уже раз триста. А потому что в художественном произведении наверняка есть нюансы, сказала Кришка, которые можно почувствовать только в авторском исполнении. Невольно она давала мне повод решительно заявить, что не я автор книги, на обложке которой стоит мое имя. Я уже занес руку, чтобы содрать свое имя с этой изгвазданной, засаленной обложки,

но, видя кроткую улыбку Кришки, ее печальные глаза, ее чуть ли не прозрачную кожу, обижать ее не захотел. Ей, конечно же, приятнее было по-прежнему воображать, что книга, которую она носила, прижимая к груди, написана мною. Ей было чрезвычайно лестно, что заслуженный автор, удостоенный всех наград на свете, тот, кого почтенный профессор Бузански Золтан считает последним блюстителем чистоты языка, — дикарь, обученный ею начаткам венгерской грамоты. Итак, я водрузил на нос очки, открыл книгу и начал: я бы запретил подшучивать над смельчаками, берущимися на свой страх и риск... Не части, Кошта, не части. Первые страницы дались мне с трудом. Я спотыкался на запятых, мне хватало воздуха только до середины фразы, в самом деле было похоже, что я читаю текст, написанный мною, только будто слова в нем переставлены. Казалось, я читаю биографию, параллельную моей, и оттого, что вынужден произносить от первого лица монолог параллельного мне персонажа, заикаюсь. Но когда я научился держать дистанцию между собой и книжным я, читать стало легче. Сюжет был прозрачен, стиль отточен, и потому я готов был без колебаний поведать запутанную историю этого чужого я. Но какими бы тяжкими ни были страдания бедного персонажа, Кришка не проявляла к нему особого сочувствия. Если и брезжила в ее душе ничтожная искорка симпатии к герою, то причиной тому было восхищение его бессердечным создателем. И один на один с нею, в полумраке спальни, я чуть было не убедил себя, что я — настоящий автор книги. Я выдавал замысловатые пассажи на безупречном венгерском и наслаждался звучанием собственного голоса. Быстрее, Кошта, быстрее, говорила Кришка, когда я слишком задерживался на эпизодах, происходящих в Рио-де-Жанейро. Но стоило ей появиться на страницах романа, как она просила меня прочесть страницу второй раз: ну еще один разок, Кошта, еще раз. И смеялась, смеялась, как будто я щекотал ее пером. Эта вертящаяся танцплощадка, нет, это просто невероятно. Ближе к финалу я понял, что вот-вот она прижмется ко мне и положит мне голову на плечо, зная, что я, не прерывая чтения, залюбуюсь ее бедрами, ее коленями под облегающей тканью рубашки. Тогда она едва заметно пошевелила ногой, чтобы бедро ее обрисовалось четче под тонким шелком. И тут же засмущалась: ведь я читал книгу в тот самый миг, когда написанное происходило на самом деле. Дорогая Кришка, спросил я, знаешь ли ты, что лишь ради тебя ночи напролет создавал я книгу, последнюю страницу которой через мгновение переверну? Трудно сказать, о чем подумала она, потому что глаза ее были закрыты, но головой кивнула. И вот возлюбленная, чьего молока я уже отведал, дала мне испить воды, в которой выстирала свою блузку.

При том, что Франсиску Буарки ди Олланда, или Шику Буарки (уменьшительное имя) — один из самых знаменитых ныне живущих бразильцев, в России его имя услышишь разве что из уст меломана, да и то не всякого, а лишь любителя особого музыкального стиля, босановы. А то, что этот поэт, композитор, певец еще и романы пишет, подозреваю, будет и для них большой неожиданностью.

Между тем Шику не назовешь начинающим прозаиком. Еще в 1974 году, временно оставив сценическую карьеру, он опубликовал свою первую книгу... Но лучше все по порядку.

Родился Шику в Рио-де-Жанейро, в 1944 году, но в 1946-м семья перебралась в Сан-Паулу, где отец, историк и журналист Сержиу Буарки ди Олланда, стал директором крупнейшего музея. Интерес к музыке, в том числе к бразильской, в семье существовал всегда. Отец дружил со знаменитыми музыкантами, такими как Винисиус ди Мораис, который впоследствии стал соавтором Шику. В детстве будущему литератору пришлось пожить и в Европе: отец читал лекции в Римском университете. Мальчик стал полиглотом: дома говорил по-португальски, на улице — по-итальянски, в школе — по-английски. Тогда же, в Италии, он сочинил свои первые самбы и исполнил их на семейном концерте вместе с сестрами, которые, когда повзрослели, тоже стали певицами.

По возвращении семьи в Бразилию имя Шику впервые появилось на страницах газет, но выступил он не как обозреватель и даже не как репортер, а как герой криминальной хроники. Вдвоем с приятелем они решили погонять на машине по ночному Сан-Паулу, правда, машину для этого пришлось... взять взаймы, не известив хозяина. На следующий день фотография несовершеннолетних угонщиков появилась в газете, а Шику было запрещено появляться на улице без взрослых с наступлением темноты, пока ему не исполнится 18 лет. Ну что ж, затворничество пошло на пользу: он еще больше увлекся чтением, сочинительством.

В 1963-м Шику поступил на факультет архитектуры и градостроительства университета Сан-Паулу, но мечтам родных о том, что он будет возводить города, не суждено было сбыться. В 1964 году в Бразилии произошел государственный переворот, атмосфера в университете стала невыносимой, и, проучившись три года, Шику бросил учебу. К тому времени он был уже известным автором и исполнителем песен.

О музыкальной карьере Шику Буарки можно говорить долго. По результатам опроса, проведенного в 1999 году одним из наиболее популярных журналов Бразилии, он признан самым выдающимся бразильским музыкантом XX века. Шику Буарки — певец, Шику Буарки — композитор, Шику Буарки — актер, автор песен и музыки к фильмам и спектаклям, победитель множества конкурсов... Обо всем об этом можно прочитать в Интернете, в том числе на русском языке[1].

В 1965 году у молодого музыканта, борца с диктаторским режимом, начинаются проблемы с цензурой. В 1968-м он участвует в крупнейшем марше протеста, театр, где ставят его пьесу, громят ультраправые, сам он подвергается аресту и допросу, преследования вынуждают его в 1969-м уехать в Италию. Там он придумал себе псевдоним Жулинью да Аделаиди, под этим псевдонимом появились три его песни. Вскоре Шику возвращается в Бразилию. Но поскольку имя его для

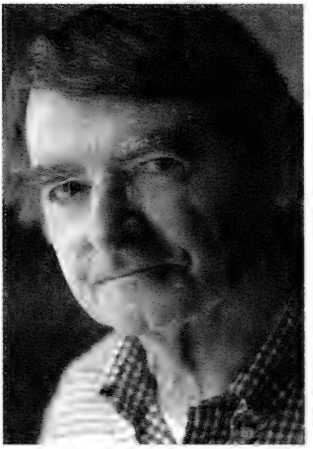
1. К примеру, здесь: http://muslib.ru/b799/Chico+Buarque/
и здесь: http://www.peoples.ru/art/music/pop/chico_buarque/, хотя разнобой в транслитерации имен и перевод названий песен остаются на совести авторов...

цензуры все равно что для быка красная тряпка, он становится настоящим конспиратором: выдуманный Жулинью да Аделаиди умудряется получить удостоверение личности и дать интервью журналистам. (Позднее Жулинью станет персонажем фильма "Бродяжья любовь", и Шику сыграет эту роль.)

Когда в 80-е годы в Бразилию пришла демократия, Шику Буарки продолжает участвовать в политической жизни: помогает в предвыборной кампании, выступает против голода и нищеты...

Первый рассказ Шику Буарки, "Улисс", был опубликован в 1966 году в сборнике текстов его песен. Первая книга, "Образцовая ферма", появилась в 1974-м. Это была сатира, высмеивающая тогдашние бразильские власти и "экономическое чудо". С тех пор Шику Буарки не слишком часто отвлекался от привычных занятий на "бумажную литературу". В 1977 году он пишет детскую поэму "Желтая шапочка", в 1981 году опубликована написанная в 60-х поэма "На борту 'Руя Барбоза'", в 1991 году вышел роман "Помеха", впоследствии экранизированный. Следующий роман, "Бенжамин", получил отрицательные отзывы критики, но читателям понравился. Зато успех "Будапешта", выпущенного в 2003 году издательством "Компания даж Летрас", неоспорим. Книга признана лучшим романом года, вышедшим на португальском языке, она получила престижную премию "Жабути". По мотивам романа выпущен рекламный клип, где за кадром автор читает фрагмент "Будапешта" по-португальски, а потом так же бодро и уверенно — по-венгерски. Однако едва ли он знает венгерский язык, как его герой. В одном из интервью он признался, что выбрал Венгрию местом действия своего романа то ли в память о венгерской сборной по футболу 1954 года, то ли в память о венгерке, в которую был влюблен в 17 лет и которая научила его нескольким словам на своем неудобопроизносимом наречии. Едва ли в романе много автобиографического... Но актер на то и актер, поэт на то и поэт, чтобы уметь перевоплощаться. Надо сказать, Буарки ни разу не был в Будапеште, его критикуют за фактические неточности, за какие-то немыслимые выдуманные слова. Однако, если роман решили экранизировать в Венгрии, значит, даже венгры увидели в нем нечто свое, родное... Хочется верить, что это не последний удачный опыт Шику Буарки на поприще романиста.

Дэвид Лодж



Горькая правда

Повесть

Перевод с английского Т. Казавчинской

От автора

Эта повесть основана на моей пьесе с тем же названием, которая впервые была поставлена в феврале 1998 года Бирмингемским репертуарным театром, а через некоторое время вышла в издательстве "Секер и Уорбург". Я переписал некоторые диалоги, восстановил купюры, сделанные по разным причинам и на разных стадиях ее сочинения, изменил кое-какие детали и кое-что добавил. Но в общем и целом это та же история.

Д. Л.

Посвящается Лии

Шила в мешке не утаишь.

Пословица

1

В конце ухабистой проселочной дороги, милях в полутора от шоссе, ведущего к деревне, стоит одинокий коттедж. Заметить с шоссе просвет в живой изгороди, а в нем небольшой, неровно выкрашенный и выцветший от непогоды деревянный указатель — столбик и приколоченную к нему дощечку с фамилией "Ладлоу", — весьма

© 1989 by David Lodge
© Т. Казавчинская. Перевод, 2009

непросто, еще труднее догадаться, что это знак человеческого жилья. За небольшим всхолмием и купкой берез не видно дома и хозяйственных построек.

Местность эта не относится к числу самых живописных уголков Суссекса: клинообразная залежь неухоженных сельскохозяйственных земель зажата между шоссейными дорогами, которые ведут из Лондона в Брайтон и Уэртинг. Отсюда ближе к аэропорту Гэтуик, чем к Саут-Даунсу. Дом, хотя и старый, в архитектурном отношении мало примечателен. Видимо, два небольших, стоящих бок о бок коттеджа, изначально предназначенных для сельхозрабочих, были потом соединены в одну постройку, дополненную — по новым временам — всяческими усовершенствованиями и удобствами.

К входной двери, находящейся в торце, ведет гравиевая дорожка — здесь же паркуются машины, а по длинному фасаду идут окна, переделанные из прежних дверей и глядящие в приветливый, простенький палисадник с лужайкой, цветочными клумбами и кустарником. Сзади от коттеджа отходит одноэтажная пристройка с хорошо оборудованной кухней и белой кафельной душевой кабинкой. Видны и другие строеньица — в том числе односкатный навес, под которым разместилась маленькая муфельная печь, а также нечто вроде сарайчика для садовых инструментов, правда, построенного из первоклассной древесины и с небольшим, врезанным в дверь квадратным оконцем, забранным темным матовым стеклом.

— А знаешь, — читает вслух надпись на коробке с кукурузными хлопьями Адриан, — тут восемьдесят четыре процента углеводов, из которых сахара всего восемь.

Погруженная в чтение газеты Элинор не отзывается. Адриан берет в руки следующую упаковку и внимательно читает инструкцию.

— А в "Олл-брэн"[1] только сорок шесть процентов углеводов, зато сахара — восемнадцать. Как ты думаешь, восемнадцать из сорока шести — это лучше или хуже, чем восемь из восьмидесяти четырех?

Элинор снова не реагирует, но Адриана это ничуть не удивляет и не задевает. Он принимается за следующую коробку.

— Пожалуй, лучше всего — "Шредид уит"[2]: шестьдесят семь процентов углеводов, зато сахара меньше одного процента. Да еще без соли. Наверное, потому-то они такие безвкусные.

Он насыпает себе в тарелку "Шредид уит" и заливает обезжиренным молоком.

Дело происходит летом 1997 года. 9 часов утра, воскресенье, на Адриане и Элинор Ладлоу халаты, они сидят в общей комнате своего коттеджа — большой, уютной, с невысоким потолком; в одном ее конце — обеденный стол, в другом — диван, кресла и камин без решетки. От пола до потолка тянутся плотно набитые книгами полки, местами накренившиеся внутрь вследствие кривизны стен, из-за чего жилище напоминает эдакую современную обжитую пещеру. Кое-где на полках оставлены ниши

1. "All-Bran Breakfast" — сухие хлопья из непросеянной пшеничной муки с сахаром и солодом. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. "Shredded Wheat" — крученая пшеничная соломка (подается на завтрак с молоком).

для керамических ваз, кувшинов и чаш, выдержанных в едином стиле; такие же сосуды стоят и на маленьких столиках. В полки вмонтирован дорогой музыкальный центр, который в этот ранний час не работает, как и задвинутый в самый угол — куда-то между диванами и креслами — телевизор. Адриан еще за столом, а закончившая завтракать Элинор перебралась на диван и углубилась в чтение воскресных газет. Делает она это весьма методично: с одной стороны от нее высится стопка свежих, не разобранных на секции, аккуратно сложенных газет, с другой — ворох перелистнутых и отброшенных в сторону. Чтобы не испачкаться свежей типографской краской, она надела нитяные садовые перчатки.

— Наш новый фильм произвел фурор в Америке, — сообщает она, проглядывая раздел культуры в "Санди газет", — ну тот, о шеффилдских парнях-стриптизерах.

— Для американцев в нем, может, и есть какая-то извращенная экзотика. Но у нас, по-моему, этим никого не удивишь. Что еще новенького по части художественных дерзаний?

— Дэмиен Хёрст[1] намерен выставить обезглавленного искусствоведа в аквариуме с формальдегидом, — говорит она, но тут же поправляется: — Да нет, это шутка.

— В наше время поди отличи одно от другого, — замечает Адриан.

— В Королевской опере назревает скандал.

— Все привычное так умиротворяюще действует на душу.

Где-то в вышине слышен рокот реактивного самолета. Коттедж Ладлоу находится всего в двенадцати милях от Гэтуика, причем в зоне программных полетов. Адриан и Элинор, в отличие от их гостей, которые порой пугаются шума, давно не обращают на него внимания.

— А что на первых полосах?

Элинор откладывает в сторону "Газет" и вынимает новостной блок "Санди сентинел".

— Скукота, — докладывает она, — сплошные каникулы Дианы и Доди аль-Файеда.

— Так об этом уже было в то воскресенье! — недоумевает Адриан.

— Главная сплетня сезона, — объясняет Элинор. — Одна из бульварных газетенок уплатила четверть миллиона за снимки парочки, целующейся на борту его яхты.

— Да за такие деньги можно приличного Пикассо купить. А уж небольшого — точно, — сокрушается Адриан.

Тут взгляд Элинор доходит до газетного подвала, она делает большие глаза и вскрикивает:

— Боже мой!

— Что такое?

— Быть того не может! — она отбрасывает газету и начинает рыться в стопке непрочитанных секций "Сентинела".

— Что могло потрясти ее столь сильно, спросил он себя, — паясничает Адриан, который в свое время был писателем. — Не отрекся ли от

1. Дэмиен Хёрст (р. 1965) — британский художник из группы "Молодые британские художники". Основная тема творчества — смерть; многократно выставлял трупы животных в формалине. Один из самых дорогих художников в мире.

пэрства Джеффри Арчер, не устремился ли в дальний путь на одном из своих личных поездов Ричард Брэнсон?[1] Не...

– Тут говорится, что в "Сентинел ревью" напечатано интервью с Сэмом, – прерывает кривлянье мужа Элинор. – Изготовлено Фанни Таррант.

– А, да-да, – кивает Адриан.

Элинор смотрит на него с удивлением.

– Ты что, знал об этом?

– Ну, вроде того. Эта дамочка, Таррант, звонила мне в связи с этим.

– Ты ничего не говорил.

– Просто забыл. Тебя, наверное, дома не было.

– Что ей было надо?

– Разведать про Сэма: кто он да что он.

– Надеюсь, ты не удовлетворил ее любопытства.

– Я сказал, что не стану обсуждать своего старинного друга у него за спиной.

– Да уж, – Элинор находит наконец нужный блок "Сентинел ревью" и вытаскивает его из пачки, – тем более с Фанни Таррант. Такие, как Сэм, ей на один зуб.

Ложка с "Олл-брэн" замирает на полдороге ко рту, а уставившийся в нее Адриан выдавливает из себя:

– Положим, Сэм тоже не подарок.

– Сэр Роберт Дигби-Сиссон рыдал в голос, когда прочел, как его расписала Фанни Таррант, – сообщает Элинор, не переставая искать нужную страницу "Ревью".

– А ты откуда знаешь? – любопытствует Адриан.

– Читала в какой-то газете. Вот, нашла. Бог ты мой, что за дикая фотография! Значит, статья и того хлеще. Полюбуйся! – она показывает Адриану газетный разворот с большим цветным портретом Сэма Шарпа. – В сапогах для верховой езды! Он и верхом-то ездить не умеет. И лошади у него нет.

– Это ковбойские сапоги. Он в них гоняет на мотоцикле по бездорожью.

– На мотоцикле по бездорожью! Когда он повзрослеет? Во всяком случае, сфотографировался он перед компьютором, а не на мотоцикле и выглядит дурак дураком в этих своих сапогах... Ну и ну! Нет, ты только послушай.

Элинор начинает читать вслух:

Для сына лавочника, торговавшего табаком в унылом Дептфорде[2], Сэмюэл Шарп добился в жизни немалого. В Суссексе ему принадлежит окруженный рвом фермерский дом XVII века, переоборудованный по последнему слову техники, теннисный корт и 150 акров пахотных земель, которые он сдает в аренду соседним фермерам, так как самому ему заниматься хозяйством недосуг: он слишком занят изготовлением телесценариев, причем на весьма выгодных условиях. Обходя с важным видом свои владения – в

1. Джеффри Хауэрд Арчер, пэр (р. 1940) – бывший член парламента Великобритании, писатель; политическая карьера кончилась тюремным заключением. Ричард Чарльз Николас Брэнсон (р. 1950) – английский промышленник, основатель корпорации "Вэджин", куда входят авиа- и железнодорожная компании, издательство, радиостанция и многое другое.
2. Дептфорд – индустриальный район Лондона (стал административной частью столицы в 1965 г.).

ральф-лореновских[1] джинсах, заправленных в ковбойские сапоги на каблуках, – он откровенно упивается ролью землевладельца. В его случае каблуки и впрямь штука не лишняя, так как ростом он не вышел. Тема эта для него болезненная. "Ни при каких обстоятельствах не спрашивайте, какого он роста, – предупредил меня один его друг, – а также почему он носит накладку из искусственных волос". А мне и невдомек было, что он носит накладку.

– Один его друг! – возмущается Элинор. – Уж не ты ли это?

– Ну нет. А где у нас джем на фруктозе? Кончился, что ли? – раздражается Адриан.

Элинор продолжает читать вслух:

Легко догадаться, что запреты только подогрели мое любопытство. Все время, что мы беседовали, я, стоя на цыпочках, изо всех сил вытягивала шею, чтобы взглянуть на макушку Сэма Шарпа и рассмотреть его пресловутый паричок. Заметив это, он тоже встал на цыпочки, дабы воспрепятствовать моему намерению, поэтому со стороны мы выглядели как две балерины, которые разогревают ноги перед репетицией. Только вот полюбоваться на нас было некому. Миссис Шарп покинула ранчо три месяца назад. Поговаривают, что удалилась она к режиссеру последних серий "Сухого остатка" – мужнина телесериала, занявшего в этом году первое место на конкурсе в БАФТА[2]. Стоило мне коснуться этой темы, как Сэмюэл Шарп стал немногословен. "Мы с Лорой расстались по обоюдному согласию", – коротко бросил он. Между прочим, Лора – жена № 2; жена № 1 отбыла несколько лет назад, прихватив с собой двух их детей...

– А ей-то что до этого за дело? Да и всем прочим тоже? – негодует Элинор. Но тут же снова берется за статью:

Первое, что бросается в глаза в кабинете Сэмюэла Шарпа, – это облепившие все стены грамоты, дипломы, наградные свидетельства, обрамленные фотографии для прессы... – прямо итальянский ресторан, да и только. Второе, что вы замечаете, – зеркало в человеческий рост. "Чтобы комната казалась больше..." – объясняет хозяин, но каждому ясно, что причина в другом. Даже когда Шарп обращается к собеседнику, он не может удержаться от соблазна и не поглядывать на себя искоса в зеркало. Собираясь с визитом к Сэмюэлу Шарпу, я было задумалась, что это ему так не везет с женщинами. Уходила я, твердо зная ответ: из-за его павлиньего тщеславия.

Элинор глядит на Адриана, ожидая его реакции. Тот, намазывая тонким слоем джем на остывший тост, бормочет:

– Слишком сухо.

– Какое там сухо! Просто гнусно!

Некоторое время она читает про себя, то огорченно вздыхая, то невольно давясь от смеха, затем снова не выдерживает:

– Боже мой, ты только послушай:

В рекламных листовках о героине последнего телефильма Сэма Шарпа "Тьма" сказано, что она нимфоманка. Я спросила его, видел ли он в жизни

1. Ральф Лорен (р. 1939) – знаменитый американский модельер и бизнесмен.
2. БАФТА – Британская академия кино- и телеискусства (BAFTA – British Academy of Film and Television Art).

хоть одну нимфоманку. "Да... нет... все зависит от смысла, который вы вкладываете в это слово, — залепетал он. — Я встречал женщин, которые недвусмысленно давали понять, что готовы, подзадорь я их немного... ну, сами понимаете... однако трудно сказать, нимфоманки ли они в полном смысле слова..." Видимо, Шарп осторожно давал мне понять, что, когда его случайные знакомицы с ходу валятся на спину и раздвигают ноги, красавцу-мужчине, вроде него, невдомек, то ли это они такие темпераментные, то ли чары у него такие могучие, что устоять против них невозможно.

Элинор откладывает газету в сторону со словами:

— Сэм будет раздавлен, когда прочтет.

— Ну, можно сказать, сам напросился.

— Не очень-то ты сочувствуешь своему лучшему другу.

— Я не говорил — "лучшему", я сказал — "старинному".

— А кто же тогда лучший?

Адриан на мгновение задумывается.

— Ты.

Элинор нимало не растрогана.

— А кроме меня?

— Пожалуй, такового не имеется, — признается Адриан. — Как ни грустно, наличие оного нетипично для среднего возраста.

Адриан недавно отметил пятидесятилетие. Элинор несколькими годами моложе его. Лет тридцать тому назад он, она и Сэм Шарп вместе учились в одном провинциальном университете. Супруги Ладлоу стареют элегантно. Адриан высок, поджар, чуть сутуловат, с гривой серебряных волос, спускающихся на уши и затылок. На все еще миловидную Элинор приятно смотреть даже в столь ранний час — прежде чем она приняла ванну и наложила косметику. Густое облако прекрасных вьющихся волос обрамляет круглое, полное, изящно вылепленное лицо с упругой кожей, большими карими глазами, выразительными ртом и подбородком. У нее свои зубы и стройная фигура.

С гравиевой дорожки перед коттеджем доносится звук паркующейся машины.

— Кто это может быть? — спрашивает Элинор.

Адриан выглядывает из окна и вытягивает шею, чтобы рассмотреть расположенную сбоку парковку.

— Сэм приехал.

— Очень остроумно, — говорит Элинор холодно, не отрывая глаз от статьи Фанни Таррант.

— Разве не Сэм владелец зеленого джипа с регистрационным номером "SAM i"[1]? — спрашивает Адриан.

Элинор вскакивает и подлетает к окну.

— Надо же, и вправду Сэм, — восклицает она. Потом бежит к дверям, замирает, поворачивается и швыряет Адриану "Сентинел ревью":

— Спрячь скорее.

— Зачем? — едва успевает спросить Адриан, но тут гремит звонок.

— Может, он еще не видел.

— Куда?

— Куда хочешь, — она идет открывать дверь.

1. В Англии владелец автомобиля может за дополнительную плату заказать себе номерной знак с нужным ему сочетанием букв.

Звонок заливается, Элинор спешит в холл, стягивая на ходу и запихивая в карман садовые перчатки. Адриану слышно, как щелкает замок, отворяется дверь и следует радостный, делано-удивленный возглас Элинор:

— Сэм! Как ты здесь очутился в такую рань? Входи.

Адриан тем временем засовывает "Ревью" под диванную подушку. Затем по кратком размышлении заталкивает под диван и остальные газеты — на всякий случай! Тут как раз возвращается Элинор в обществе Сэма.

— Адриан, посмотри, кого я привела, — говорит она.

— Здорово, — бросает Сэм. Чем удачнее складывается его карьера, тем охотнее он подчеркивает, что он кокни. Однако приветствию его недостает теплоты, а улыбке — искренности: так здороваются на похоронах бывшие приятели.

Сэм держит в правой руке свернутую трубочкой газету, которой похлопывает по ноге. На нем свежевыстиранные, отутюженные джинсы и мешковатый замшевый пиджак — и то, и другое с лейблами известных дизайнеров. Сэм вовсе не такой коротышка, каким изобразила его Фанни Таррант, — роста он чуть ниже среднего. На лице густой загар, вокруг глаз пролегли морщинки смеха, в курносом носе, задранном над длинной верхней губой, есть что-то обезьянье.

— Надо же — Сэм! — удивляется Адриан, неубедительно подражая Элинор. — Что тебя привело сюда ранним воскресным утром? — Он делает шаг вперед и протягивает руку. Чтобы пожать ее, Сэму приходится переложить газету — тот самый номер "Сентинел ревью" — в левую руку.

— Лечу утренним рейсом в Лос-Анджелес из Гэтуика. Подумал, дай заскочу по дороге.

— Какая приятная неожиданность! Мы тебя сто лет не видели. Ты завтракал? — спрашивает Элинор.

— Загрузился по полной, — докладывает Сэм.

— Тогда, может, кофе?

— Спасибо, это было бы славно.

— Пойду заварю свежего.

Элинор берет в руки кофейник.

— Да нет, не стоит, — удерживает ее Сэм. — И этот сгодится. Люблю тепленький. — Он трясет свернутой газетой: — Читали?

— Что именно? — спрашивает Элинор.

— Сегодняшнюю "Сентинел". Видели, что эта сучка Фанни Террант написала обо мне? — Усаживаясь на диван, он чувствует под собой что-то твердое и вытаскивает из-под подушки газету. — Значит, читали, — огорчается он.

— Я только одним глазком успела посмотреть, — лепечет Элинор.

— А ты? — обращается Сэм к Адриану.

— Элли зачитала мне несколько фраз, — признается тот.

Сэм бросает на Элинор укоризненный взгляд. Та передает ему чашку кофе со словами:

— Из самого начала.

— Что конец, что начало — без разницы!

— Ну и как ты по этому поводу себя ощущаешь?

— Как будто меня с большой высоты обделал стервятник, страдающий разлитием желчи.

Адриан смеется.

— Хорошо сказано. Только что придумал?

— Это цитата, — бурчит Сэм.

— Вот как? Откуда?

— Из моего предыдущего сериала.

— Сэм, — вступает в разговор Элинор, — как тебя угораздило дать этой особе интервью? Ты же читал ее художества.

— Я думал, что... да не помню как... — оправдывается Сэм. — Их такая прорва, этих баб, — со всеми их колонками, интервью...

— Не скажи, она особо славится... — возражает Элинор.

— Это *я* славлюсь, — возмущается Сэм, тыча указательным пальцем себе в грудь. — Она тут без году неделю, рановато ей славиться.

— Ладно, не славится. Известна. У нее особая репутация.

— Ну, позвонила она мне как-то, и такие слюни распустила по поводу "Сухого остатка". Вроде ей и вправду понравилось.

— И ты купился на эту старую как мир приманку? — удивляется Элинор.

— Ну да... Мне и в голову не пришло, что человек, который так дельно судит о моей работе, может написать такое... — Сэм качает головой, словно и сейчас не верит, что Фанни Таррант способна на подобное коварство. — Еще и ленчем ее угостил. Сам все готовил: суп-пюре из шпината, поширированная семга под майонезом, причем не под дрянью какой-нибудь из баночки, вроде "Брилкрим", а растер собственноручно. И к этому бутылка "Pouilly-Fuisse" — пятьдесят кровных за ящик.

— Бедняга, — сочувственно вздыхает Элинор.

— Черная неблагодарность, да и только, — вторит ей Адриан. — И это после домашнего майонеза и всего такого прочего!

— Остришь, да? — накаляется Сэм.

— Нет, что ты, — оправдывается Адриан. Сэм смотрит на него недоверчиво. — Нет же, — повторяет Адриан, энергично мотая головой, но его губы предательски подрагивают от смеха.

— Пойду-ка переоденусь, — решает Элинор. — Ты еще побудешь у нас, Сэм?

— С полчасика.

— Вот и чудно. Я мигом. Ты так давно не приезжал к нам.

— Был нечеловечески занят. Со всеми связь потерял.

— Кроме Фанни Таррант, — язвит Адриан. Элинор уже вышла из комнаты.

— Это ж в интересах дела, — не сдается Сэм. — Если ты сам, Адриан, махнул рукой на огни рампы, нечего смотреть свысока на нас, грешных, которым все еще приходится крутиться в этих лучах.

— *Крутиться в лучах огней рампы...*? Боюсь, Сэм, у тебя из-за голливудских контактов страдает стиль.

— Во вторник у меня как раз была одна встреча — чрезвычайно важная. Молю Бога, чтобы "Sunday Schadenfreude"[1] не попало на телестудию.

— Не надейся — отыщется добрая душа.

— Благодарю за дружескую поддержку.

— Таков мир, в котором мы живем. Вернее, мир, в котором живешь ты.

1. "Воскресное злопыхательство" *(англ., нем.)*.

— И что же это за мир такой?

— Мир, где бал правят массмедиа. Главный движитель культуры — перемывание косточек.

— То есть зависть, хочешь ты сказать, — уточняет Сэм. — Есть люди, которым просто дурно становится от чужого успеха. Если ты вкалываешь по-черному, делаешь себе имя, зарабатываешь деньги какие-никакие, они просто из кожи вон лезут, лишь бы тебя опустить.

— Но ты сам предаешь себя в их руки, когда соглашаешься на интервью с Фанни Таррант и ей подобными.

— Тебе легко говорить — она тебя ни о чем не просила.

— Ну почему же! Просила, — заявляет Адриан.

— Кто, Фанни Таррант? Когда?

— Несколько недель назад.

— И что ты ответил?

— Ответил: "Благодарствую. Не стоит труда".

— С чего это ей взбрендило тебя интервьюировать?

— Понимаешь, я не совсем забыт как писатель, вот в чем штука.

— Да нет, само собой. Я не то хотел... имел... — Сэм путается в словах.

— "Укрытие" включили в программу выпускных школьных экзаменов.

— И очень правильно сделали, — оживляется Сэм, вновь обретая почву под ногами. — Но "Укрытие" вышло чуть не двадцать лет назад. Воскресные газеты обычно нацеливаются на что-нибудь посвежее. В чем тут фишка?

— Фишка?

— Ну да, смотри, — Сэм терпеливо объясняет Адриану, как малому ребенку, — информационный повод для моего интервью — предстоящая телепремьера "Тьмы".

— А, понимаю.

— Но вряд ли Фанни Таррант захотела бы интервьюировать тебя потому, что на прилавках появилось "Все лучшее о крикете" — так вроде называется твоя новая антология?

— Нет, самая новая — "Завещание и последняя воля", — поправляет Адриан. — Я и сам не знаю, почему ей вздумалось меня интервьюировать. Это получилось как-то между делом. Она ведь звонила, чтобы задать мне несколько вопросов о *тебе*...

— Надеюсь, ты ей ничего не сказал.

— Ясное дело, нет.

— Но кто-то сказал. Кто-то сказал ей о моей...

— Накладке? — подхватывает Адриан. И поскольку Сэм гневно вперяется в него, тут же спешит добавить: — Это не я!

Сэм вроде бы верит.

— Попадись мне она сейчас, своими бы руками придушил сучку, — вырывается у него.

— Ну, чего ты так злишься? Именно этого она и добивается. Не доставляй ей удовольствия. Посмейся.

— Ты бы так не говорил, если бы дочитал до конца.

— Что ж, значит, надо прочесть. — Адриан забирает у Сэма газету. Находит нужную страницу и читает про себя. Через несколько мгновений начинает сопеть, еле сдерживая смех. — А ей не откажешь в остроумии, правда? — обращается он к Сэму.

— Ты находишь? — гневно выпаливает тот.

— Какого она типа? — спрашивает Адриан, продолжая читать.

— Сексапильная, но фригидная. Хорошие ноги. Сиськи толком не разглядел — жакет мешал.

Адриан со вздохом отрывает взгляд от газеты.

— Да нет, в социальном плане.

— Ну, — Сэм ненадолго задумывается, — типичный пригородный кадр — девица из Эссекса[1]. С апломбом. Кончила Базилдонскую среднюю, в Кембридже специализировалась по английскому. Называет себя постфеминисткой.

— Вот именно. Адриан зачитывает вслух:

Сэмюэл Шарп сказал: "Никогда не понимал, что значит это слово".

Я объяснила: "Это значит, что я феминистка, но без фанатизма". Он ответил, плутовато улыбаясь: "О, в таком случае я тоже постфеминистка". Я возразила, что не могу в это поверить, зная, как достается женщинам в его сценариях. Он взвился: "Что вы имеете в виду?" Я объяснила, что посмотрела все его телефильмы и телесериалы на видео и в каждом полно женщин в чем мать родила на фоне одетых по всей форме мужчин. В "Сухом остатке" — это стриптиз-клуб, в "Мазке" — мастерская художника, в "Температурной кривой" — операционная, в "Долгих вам лет" — пип-шоу, в "Стремнине" — сцена изнасилования, в "Полагаю, вы доктор Ливингстон" — невольничий рынок..."

Адриан подымает взгляд на Сэма, который во время этого перечисления начинает нетерпеливо ерзать.

— По-моему, она на совесть выполнила домашнее задание, не находишь?

— Она вырывает из целого кусочек и раздувает его значение до небес, — возмущается Сэм. — Каждую из этих сцен нужно рассматривать в контексте.

Адриан продолжает читать вслух:

В последнем его фильме, "Тьма", который он режиссировал самолично, тоже есть сцена, где юная героиня долго расхаживает по квартире в обнаженном виде, пока готовит ужин для своего с головы до ног одетого партнера.

— Она же думает, что он слепой! — восклицает Сэм.

Адриан в ответ читает вслух:

"Она же думает, что он слепой!" — воскликнул Сэмюэл Шарп. Словно это что-то меняет. Я возразила: "Но нам-то известно, что он зрячий. И это лишь усиливает возбуждающий эффект, не правда ли? Разве не таковы фантазии школьника: стать невидимкой, чтобы забраться в девчоночью раздевалку?" Тут глаза Сэма Шарпа забегали и стали устремляться в сторону зеркала с прямо-таки пугающей частотой.

— Достаточно, тебе уже все понятно. Продажная писака, — говорит Сэм, протягивая руку, чтобы отнять у Адриана газету, но тот продолжает читать вслух. Похоже, это доставляет ему удовольствие:

1. Девицами из Эссекса стали называть в 80—90-е малообразованных, разбитных блондинок, приезжавших на уик-энд из близлежащих провинциальных городков с целью завоевывать Лондон.

Я сказала, что мне известно, какой шум он поднял, когда за сцену изнасилования в "Стремнине" его исключили из закрытого клуба. Он заявил, что он тут ни при чем и что "это исполнительница роли устроила бучу, словно до этого никто ее не видел без трусиков". Я спросила, что бы он почувствовал, если бы с него сорвали исподнее на глазах у кучки мрачно молчащих мужчин с железными прутьями в руках. Он возразил: "Актерам приходится иногда выставлять на всеобщее обозрение свою задницу. Выставляю же я напоказ свою душу каждый раз, когда касаюсь пальцами компьютерной клавиатуры".

Адриан отрывается от газеты и вскидывает глаза на Сэма.

— Неужели так и сказал: "Выставляю напоказ свою душу каждый раз, когда касаюсь пальцами компьютерной клавиатуры"?

— Может, и сказал, — в голосе Сэма слышно смущение. — Но все остальное — сплошное вранье и передергивание. Я напишу письмо в газету.

— Напиши. Напиши непременно. Только не посылай, — советует Адриан, откладывая газету в сторону.

— Почему?

— Потому что это признание в собственной слабости.

— Но должен же я что-то делать.

Оба некоторое время молчат и размышляют.

— Можно вывести Фанни Таррант в твоем следующем сериале в виде отпетой нимфоманки, расхаживающей в дезабилье, — предлагает Адриан.

Сэм мотает головой.

— Я уж думал об этом. Не удастся прорваться через адвокатов.

— Тогда можно просто улыбнуться и проглотить пилюлю.

Сэм смотрит в упор на Адриана:

— Было бы больше толку, если бы отпор дал не я, а кто-нибудь другой...

— Ну уж нет, уволь, — отмахивается Адриан.

— От чего?

— Хочешь, чтобы в "Сентинел" написал я?

— Нет, у меня есть идейка получше, — загорается Сэм. — Положим, ты соглашаешься на интервью с Фанни Таррант...

— По-моему, это идейка хуже некуда, — прерывает его Адриан.

— Да погоди... Помнишь, как мы разыграли того репортера из местной газетенки в 69-м? Во время итальянской забастовки?

Адриан смеется.

— Такое не забывается, — и, подняв кулак, декламирует: "Революционный студенческий комитет требует, чтобы профессоров назначали демократически избранные комитеты, представляющие все секторы университета..."

— "Включая вахтеров, официанток и уборщиц", — подхватывает Сэм. — Не забудь!

— "Чтобы экзамены заменили самоаттестацией".

— "Чтобы для студенческих пар были установлены в общежитии двуспальные кровати".

— "Чтобы на семинарах было разрешено курение марихуаны".

— Он все это старательно записал, отнес в редакцию, и ультиматум напечатали на первой полосе "Пост"!

Они дружно смеются над воспоминанием, пока до Адриана вдруг не доходит:

— Но ты же не думаешь, что я попытаюсь обвести вокруг пальца Фанни Таррант? — спрашивает он.

— А почему бы и нет?

— Прикинуться педофилом-наркоманом, который бьет жену смертным боем, так что ли? В расчете на то, что Таррант окажется достаточно глупа, чтобы напечатать подобное?

— Ну зачем так сгущать краски... — морщится Сэм.

Адриан качает головой.

— Нет, Сэм, это не желторотая провинциальная журналисточка. С ней такое не пройдет.

— Да-а. Пожалуй, ты прав, — огорченно вздыхает Сэм. Он глубоко задумывается, хмурясь и невольно гримасничая. И вдруг восклицает: — Постой! — Лицо его светлеет. — *Постой. Эврика*! Скажем, ты честь по чести даешь ей интервью, но, пользуясь случаем, пишешь разгромную штуку о *ней* и посылаешь в какую-нибудь другую газету?

— Как это?

— Ну, помнишь сатирические скетчи о разных человеческих типах, которые ты сочинял для нашего студенческого журнала? "Каналья-капеллан, охочий до клубнички", "Проректор-проныра". Ну, что-нибудь в этом роде.

— Что-то вроде "Интервьюер-интриган"?

— Да, в общем и целом. Если будет понятно, о ком идет речь, пристроить будет проще простого. Немало людей охотно поглядят, как Фанни Таррант приводят в чувство. Я знаю человека в "Кроникл", который это с руками оторвет.

— Не сомневаюсь, Сэм, но...

Сэм вприпрыжку носится по комнате, наслаждаясь блеском своего замысла.

— Отплатить сучке ее же монетой! Ты берешь у нее интервью, пока она думает, что это *она* его берет! Раскопать всю ее подноготную. Узнать, какого хрена ей надо. Откуда столько зависти. Столько злобы. Все разложить по полочкам. Пусть отведает собственного варева. Разве не здорово?

— А ты не думаешь, что она заподозрит неладное, если я ей позвоню и скажу, что передумал?

— Не-эээ. Ты и представить себе не можешь, до чего они наглые, эти людишки. Они думают, что весь мир умирает от желания дать им интервью.

— Вряд ли я произвел на нее такое впечатление, — сомневается Адриан.

— Ну, тогда мы найдем кого-нибудь другого, кто позвонит от твоего имени, — не сдается Сэм. — Твой агент! Идеальное алиби: ты вскользь упомянул о предложении Таррант, и он уговорил тебя принять его.

— Джеффри был бы в восторге, если бы мое имя снова появилось в газетах, но...

— Вот видишь! — вскрикивает Сэм. — У тебя потрясающе получится. Вверни заодно словцо-другое про культуру перемывания косточек. Получишь удовольствие от работы.

— В твоем плане есть один просчет.

— Какой же? — недоумевает Сэм.

— Я подставлюсь, и Фанни Таррант привлечет меня к суду за клевету.

Сэм ненадолго замолкает, но тут же говорит:

— Совсем необязательно.

— Необязательно?

— Да... Она не всегда ведет себя так стервозно.

— Ты вроде бы не мог вспомнить, читал ли ты раньше ее писанину.

— Мне разок попалась вполне приличная вещица о ком-то. Кто же это был? — Наморщив лоб, он пытается вспомнить.

— Наверное, мать Тереза? — шутливо подсказывает Адриан.

— Бог мой, да нет же, из-за матери Терезы она просто лопалась от злости, — отмахивается Сэм.

— Мать Тереза давала ей интервью?

— Нет, это было в какой-то из ее постоянных колонок... От одной только мысли, что человек может быть по-настоящему добр и не на шутку знаменит, Фанни Таррант на стену лезет.

— Ну, по этой части мне ничего не грозит, — смеется Адриан.

— Послушай, — серьезно заявляет Сэм. — Эти люди не могут писать *одни только* пасквили, иначе никто не согласится разговаривать с ними. Время от времени им нужно печатать что-нибудь человеческое, иначе придется закрывать лавочку. Держу пари, что она выбрала тебя в качестве следующего *доброго малого.*

— А ты надеялся, что вакансия достанется тебе?

Судя по выражению лица Сэма, Адриан попал в точку.

— Брось, Адриан. Я же твой старый товарищ. Сделай это для меня. Ну пожалуйста! — и Сэм театрально бухается перед Адрианом на колени.

Элинор, переодевшаяся в просторный ситцевый балахон, появляется в комнате.

— Что тут происходит? — спрашивает она со смехом.

— Он хочет *заказать* мне Фанни Таррант, чтобы я с ней поквитался, — объясняет Адриан.

Сэм поспешно и неуклюже подымается с колен и мямлит:

— Ну, когда Адриан сказал мне, что она сгорает от желания взять у него интервью...

Элинор переводит взгляд на Адриана.

— Фанни Таррант хочет проинтервьюировать *тебя?*

— Она обмолвилась об этом, когда звонила по поводу Сэма.

— Идея заключается в том... — пытается прорваться Сэм.

— С какой стати? — все внимание Элинор сосредоточено на Адриане.

— Не знаю. Наверное, пыталась меня умаслить.

— Идея, понимаешь, состоит в том, — не сдается Сэм.

— Идея *Сэма* состоит в...

— Моя идея состоит в том, что Адриан соглашается на интервью с Фанни Таррант ради того, чтобы написать о ней разгромную статейку... не говоря ей ни слова, конечно... — Сэм тарахтит, потирая руки, а Элинор по-прежнему не сводит глаз с Адриана. — С каждой минутой мне это все больше нравится. В результате может родиться совершенно новый жанр. Всякому терпенью есть предел! *Художники дают сдачи.* Черт возьми, самое время. Эти молодые говнюки слишком долго творили, что хотели. Сколько можно скрипеть зубами и делать вид, что ничего не происходит? Почему бы нам для разнообразия не сорваться с цепи и не врезать

этим гадам по полной? *Художники всех стран, объединяйтесь*! Нам нечего терять, кроме своей честной игры. — И он тычет кулаком в воздух.

— Не глупи, Сэм, — по-матерински одергивает его Элинор, словно перевозбудившегося ребенка. Адриан сует под мышку "Сентинел ревью" и бочком пробирается к двери. — Куда это ты собрался? — останавливает она его.

— В туалет, прошу прощения.

Сэм показывает на газету.

— С этим?

— Надо же что-то почитать, — с этими словами Адриан покидает комнату.

— Подотрись ею! — кричит Сэм ему вслед.

— Зачем так волноваться? — обращается к нему Элинор. — Это всего лишь ничтожная статейка, написанная ничтожной журналисточкой.

— Да, но ее прочтут все мои знакомые, — нервно меряя шагами комнату, возражает Сэм. — В эту самую минуту по всему Лондону и всем соседним графствам за тысячей столов воздух дрожит от смеха, как от дыма жертвенника. — Он берет в руки керамическую вазу. — Красиво. Твоя?

— Да.

— Очень изящно... Ты продаешь свои вещи?

— Не тебе. Если нравится, возьми в подарок.

— Не может быть и речи. Сотни достаточно?

— Слишком много.

— Я дам тебе семьдесят пять. — Он достает чековую книжку.

— Чересчур щедро. У меня остались только разрозненные предметы... Семидесяти пяти более чем достаточно.

— У тебя настоящий дар. — Сэм садится за стол и выписывает чек. — Элли, скажи, я на самом деле такой кусок дерьма, как пишет эта сучка?

Элинор делает вид, что ей нужно подумать, прежде чем ответить. Она переводит взгляд на потолок, потирает подбородок.

— Ну ладно, я немножко тщеславен, — признается Сэм, — но у меня есть все основания гордиться собой. Три награды БАФТА, две — от Национального общества телевидения, одна — "Эмми", одна — "Серебряная нимфа"...?

— "Серебряная нимфа"?

— Да. С телефестиваля в Монте-Карло, там вручают "Серебряную нимфу". Еще золотая коровья лепешка из Люксембурга — по крайней мере так она выглядит. Пожалуйста, — он протягивает ей чек.

— Спасибо.

— А теперь, когда я взялся за настоящий игровой фильм, может, я и "Оскара" получу.

— О чем фильм?

— О Флоренс Найтингейл.

— Да что ты о ней знаешь?

— Побольше, чем продюсеры, а это главное. Сценарий на самом деле уже имеется. Они хотят, чтобы я его переделал.

— Полагаю, сцена с голой Флоренс Найтингейл там предусмотрена?

— Смейся, смейся. Мне, Элли, предложили триста тысяч долларов за месяц работы. И дом с бассейном на Беверли-хиллз на это время.

— Ну и ну!

— А что мне радости, если успех не с кем разделить? — хнычет Сэм, явно пережимая. — Я один-одинешек в своем роскошно обставленном загородном доме, слоняюсь по комнатам, устланным коврами, в которых утопает нога, и прислушиваюсь к тиканью часов, моля Бога, чтобы зазвонил телефон.

— Ты же сказал, что был очень занят, даже не мог приехать к нам? — напоминает Элинор.

— Я *и* занят, *и* одинок. Это всеобщее бедствие. В наше время и в нашем веке оно встречается на каждом шагу. К тому же... — голос Сэма замирает.

— Что к тому же?

— Ну, понимаешь, в этом нелегко признаться, но, честно говоря, Элли, мне стало трудно встречаться с Адрианом. Ты же помнишь, как было раньше. Он писал свои романы, я — свои пьесы. И мы рассказывали друг другу, как идет дело. Теперь я являюсь и начинаю трепаться о своих планах, а у него ни черта нового, и рассказать нечего. Это все равно, что играть в теннис с безруким противником.

— Адриану это неважно.

— А мне важно. Из-за этого я чувствую себя... бахвалом.

— Ну что ты, — сухо успокаивает его Элинор.

— Он стагнирует. Вы оба пребываете в состоянии стагнации.

— Ничего подобного, — не соглашается Элинор. — Я занимаюсь своей керамикой, Адриан — антологиями.

— Вы не двигаетесь с места.

— Очень даже двигаемся — гуляем по холмам в Даунсе. Ездим к морю.

— Я не о прогулках и поездках.

Элинор принимается вытаскивать газеты из-под дивана и аккуратно складывать в стопку.

— Если ты имеешь в виду премьеры, презентации с банкетами, "Граучос"[1] и тому подобное...

— Да, именно тому подобное.

— Мы утратили к этому интерес.

— Адриан, может, и утратил, а ты — нет. Иначе зачем бы ты выписывала все эти воскресные газеты?

Элинор улыбается с хитринкой.

— Из-за *накладки.*

— Если бы ты вышла за меня, ты бы всюду *бывала*, а не *читала* о том, что где происходит.

— Сегодня утром это не кажется такой уж заманчивой перспективой.

— Да уж! — соглашается Сэм. — *Накладка.* — Напоминание о Фанни Таррант ввергает его в тоску. — Сучка! — После паузы он продолжает: — Почему Адриан бросил писать?

— Только романы. Говорит, что устал от них.

— Писатели не уходят в отставку. Никто не делает этого по доброй воле.

— Он перешел на публицистику, — отбивается Элинор.

— Ты имеешь в виду его антологии? Для этого нужны лишь ножницы и клей.

— А как же предисловия?

1. Закрытый артистический клуб; назван по имени Граучо Маркса (1890—1977), одного из братьев — участников знаменитого в США комедийного квинтета "Братья Маркс".

— О да, предисловия, — иронизирует Сэм. — Элли, ради Бога, Адриан Ладлоу был когда-то самым многообещающим английским романистом.

— Ну, это было очень давно, — бросает Элинор резко, словно задвигает открытый по ошибке ящик. — Сэм, я не хочу обсуждать это с тобой вот так, в отсутствие Адриана.

Он подкрадывается к Элинор сзади и кладет руки ей на талию.

— Если бы мы были любовниками, это звучало бы более естественно, — шутливо замечает он.

Элинор ловко высвобождается из его объятий.

— Ты хочешь помириться с Лорой?

— Лора осталась в прошлом. Это была ошибка с самого начала.

— Мне всегда казалось, что ты слишком стар для нее.

— Нет, это она была слишком молода для меня, — парирует Сэм. — Но ты права. Мне нужна зрелая женщина.

— Надо было держаться за Джорджину.

— Ты хочешь сказать, что Джорджине следовало держаться за меня. — Сэм мрачнеет при упоминании о первой жене. — Я все думаю, не Джорджина ли сказала этой сучке, что я ношу...

— Накладку? — подхватывает Элинор. Сэм явно раздосадован.

— Прости, Сэм, я не хотела задеть тебя. Тем более сегодня.

В знак примирения она целует его в щеку. Он обнимает ее за шею и целует в губы. Элинор сначала отвечает ему, но тут же отталкивает:

— Нет, Сэм...

— Но почему?

— Ты просто используешь меня, чтобы успокоить свое уязвленное эго.

— Нет, что ты!

— Используешь, используешь. У тебя под рукой нет никого другого в этот ранний воскресный час.

— Элли, не проходит и дня, чтобы я не пожалел о том, что ты вышла не за меня, а за Адриана.

— Лгун.

— Чистая правда!

— Адриан сделал мне предложение, а ты — нет.

— Но он же схитрил. Мы в те дни отрицали брак, помнишь?

— Я старалась.

— И собирались основать коммуну.

Элинор издает короткий, саркастический смешок.

— Хороша была бы коммуна с двумя писателями сразу.

— Но Адриан видел, что в глубине души ты жаждешь старой буржуазной стабильности. Небось он даже на колени стал, когда просил твоей руки?

— Сэм, я не желаю говорить о прошлом, — не выдерживает Элинор. Она явно огорчена.

— Не буду, — говорит Сэм и в знак капитуляции подымает руки.

— Сам знаешь почему.

Адриан появляется сначала в холле, а потом в комнате в ту самую минуту, когда Элинор произносит эту фразу. На нем теплый спортивный костюм и кроссовки, на шее — полотенце, в руке — "Сентинел ревью".

— Что это он такое знает?

— Ничего, — отрезает Элинор и принимается собирать на поднос грязную посуду.

Сэм оглядывает Адриана с головы до ног и с ног до головы.

– К чему эта спортивная форма?

– По воскресеньям я обычно бегаю трусцой, а потом парюсь в сауне.

– Только не говори, что ты до сих пор паришься в этом вонючем чулане для садовых инструментов.

– Сантехника весьма улучшилась с тех пор, как ты у нас был в последний раз, – возражает Адриан. – Жаль, что тебе некогда и ты не можешь составить мне компанию.

– Исключено – у меня от сауны сыпь по всему телу.

– Какая жалость, – сокрушается Адриан. – Тебе бы это пошло на пользу. Выпарил бы яды Фанни Таррант из организма.

– Адриан считает, что сауна – панацея от всех бед, – поясняет Элинор. – А может, сварить тебе свежего кофе, Сэм?

– Нет, вот сок – было бы замечательно, если у тебя есть.

– Ладно, сейчас.

С этим словами Элинор уносит поднос на кухню.

Адриан кладет газету на стол.

– Я дочитал до конца.

– Понимаю твою осторожность – с ней нужно держать ухо востро, – говорит Сэм, – но, если твоя и ее статьи выйдут одновременно, это выбьет почву у нее из-под ног.

– Я не боюсь Фанни Таррант, – сухо замечает Адриан.

– Нет, пожалуй, лучше *опередить* – пусть твоя появится раньше, – продолжает Сэм, не прерывая хода своих мыслей. – "Сентинел" может тогда вообще не печатать ее статью о тебе. В любом случае...

– Сэм...

– В любом случае, продажи твоих анонсированных книг подскочат, что бы она ни написала.

– А я и без того неплохо продаюсь, – не сдается Адриан. – *"Укрытие"*...

– ...включено в программу выпускного экзамена. Ты уже говорил. Но так ты не разбогатеешь, Адриан. Как и от новой антологии лучших текстов очередной занудливой фигни. Что тебе нужно, так это телесериал и одновременно издание "Укрытия" в бумажной обложке. Вот что я тебе скажу: отнесу-ка я его на Би-би-си в сценарный отдел.

– Там уже сто лет назад отвергли его.

– Да, но на этот раз в сценаристы я предложу *себя*.

– Ты мог это сделать давным-давно.

Сэм явно испытывает неловкость.

– Да, мог, наверное, но ты же знаешь, как это бывает. Я был так загружен...

– Сэм, не пытайся подкупить меня.

– Ничего подобного! Ничего подобного! – бурно протестует Сэм. – Я толкну "Укрытие" на *Бибишку*, как только вернусь из Штатов. И сделаю это, независимо от того, вырвешь ли ты жало у Фанни Таррант или нет. Честно. Единственное, о чем я прошу, – подумай об этом. – Сэм смотрит на часы. – Господи, мне пора... Просто подумай, ладно?

– Я уже подумал, – заявляет Адриан. – Я это сделаю.

Сэм остолбенело смотрит на него.

– Что?

— Я пытался вставить слово, но не мог прорваться. Я принял решение, пока сидел в сортире. Я это сделаю.

Элинор, в эту минуту появившаяся с подносом, на котором стоят кувшин с соком и стаканы, замирает на месте.

Сэм ошарашен заявлением Адриана.

— Здорово! — произносит он и с тревогой глядит на Элинор, которая пристально смотрит на Адриана.

— Сделаешь что? — спрашивает она Адриана, который мягко улыбается, но ничего не говорит.

— Я побежал, Элли, — говорит Сэм. — Прости, что морочил голову с соком. — Он поворачивается к Адриану: — Я позвоню Питеру Ривзу из "Кроникл", скажу ему, чтобы связался с тобой.

— Ладно, — соглашается Адриан.

— Сообщи мне, как идут дела. У тебя есть электронная почта?

— Нет, — признается Адриан. — Есть факс. Номер как у нашего телефона.

— Я сообщу тебе по факсу свои контактные номера, когда прибуду в Лос-Анджелес. — Не надо провожать, сам выйду. *Ciao.*

Сэм на прощанье машет им рукой и стремительно выбегает из комнаты.

Элинор по-прежнему не отрывает взгляда от Адриана и повторяет вопрос:

— Сделаешь что?

Не успевает он открыть рот, как Сэм снова возникает на пороге и врывается в холл.

— Главное, — внушает он Адриану, — найти ее слабое место, ахиллесову пяту, постыдную тайну.

— А может, у нее таковых не имеется? — возражает Адриан.

— У всех имеются.

Похоже, что это утверждение производит на Адриана и Элинор более сильное впечатление, чем ожидал Сэм. Воцаряется молчание, которое он вынужден прервать:

— Ну ладно... пока, — выдавливает он. — Элли, вазу я заберу на обратном пути.

— Сэм, задержись на минутку, — требует Элинор.

— Извини, надо бежать, — отвечает он и исчезает. Слышно, как хлопает дверь.

Элинор поворачивается к Адриану.

— Не хочешь ли ты сказать, что согласился на это дикое предложение? Ты же не собираешься давать интервью Фанни Таррант?

— Собираюсь, если она не пошутила.

— Ты что, рехнулся?

— Не думаю.

— Ты видел, во что она превратила Сэма. Тебе понравится, если она так же выпотрошит тебя?

— А мне все равно.

— Правда? Откуда такая уверенность?

— Потому что я больше не участвую в забеге. Вышел из игры.

— Какой такой игры?

— Я не борюсь за славу. Мне нечего терять. В отличие от Сэма, мне наплевать, что скажет обо мне Фанни Таррант.

— Вот как... Хорошо, тогда зачем тебе выигрывать забег для Сэма?

— Он обещал переделать "Укрытие" для Би-би-си.

— Ничего не получится, — отрезает Элинор.

— Знаю, — кивает Адриан.

— Зачем же ты согласился?

— Если статейку напечатают, я получу гонорар... В "Кроникл", полагаю, платят прилично. Ты сможешь купить себе новую муфельную печь — ту, что давно присмотрела.

Элинор не обращает внимания на его отговорки и продолжает настаивать:

— Зачем, Адриан?

Он какое-то время колеблется, потом отвечает:

— Ну, понимаешь, мне трудновато найти тему для следующей антологии.

— Нет, не понимаю.

— Вернее, тема есть. Только что в туалете мне пришла в голову мысль: пусть это будет антология лучших интервью в истории. От античных времен до наших дней. Начиная с Сократа и Иона из Эфеса[1] и кончая Фанни Таррант и ее интервью с составителем.

Если это и переубедило Элинор, то лишь отчасти.

— Ты хочешь включить свое интервью с ней?

— Это был бы довольно свежий поворот, не находишь?

— А если она напишет такую же пакость, как о Сэме?

— Что ж, это лишь добавит книге веса. А я прослыву крепким малым, которого голыми руками не возьмешь.

— А если она не даст разрешения на публикацию?

— Тогда я вместо ее статейки включу свою, — не сдается Адриан. — В любом случае опыт общения с Фанни Таррант очень мне пригодится, когда я буду писать предисловие.

— Неужели я не сплю и слышу это на самом деле! После всего, через что мы прошли! — Она обводит взглядом комнату, словно хочет найти живую душу и воззвать о помощи, но тщетно. — А эта твоя "статейка" — с чего ты взял, что у тебя получится? Ты никогда не писал ничего подобного.

— Ну почему же. А скетчи о человеческих типах в старом "Жур..."?

— Адриан, то были студенческие шалости.

— Кстати сказать, удачные.

Элинор пристально смотрит на него.

— Я знаю, в чем дело.

— Ага, чую, в воздухе запахло психоанализом, — отшучивается Адриан. — Подготовлюсь-ка к сеансу и приму надлежащую позу. — Он укладывается в шезлонг.

Элинор не реагирует на его кривляние.

— Ты надеешься вернуть то золотое время, когда вы с Сэмом были друзьями — близкими, а не старинными, как теперь. Перед вами лежал целый мир.

— Продолжай, пожалуйста, — говорит Адриан, не отрывая глаз от потолка.

1. Имеется в виду диалог Платона "Ион", где Сократ беседует с Ионом из Эфеса.

— ...и вы были в равном положении. Нет, пожалуй, перевес был на твоей стороне. Так считали почти все. Но сегодня Сэм — преуспевающий писатель, а ты... — Элинор осекается: ищет подходящее слово.

— Неудачник? — подсказывает Адриан.

— Я хотела сказать, чуть ли не пенсионер. Да каким словом ни назови, все равно тебе будет больно. Ты воображаешь, что окажешь Сэму услугу и вы опять сойдетесь?

— Оригинальная теория, — говорит Адриан и встает с шезлонга. — Должен признаться, что эта затея вызывает у меня холодок нетерпения — ничего подобного я уже давным-давно не испытывал. Сочинением романов я ведь не слишком упивался.

— Кому-кому, а мне можешь об этом не рассказывать, — говорит Элинор.

Адриан глядит на часы.

— Пойду-ка на свою пробежку, а то не успею попариться перед ленчем.

— Ты еще пожалеешь!

— Не пожалею. Даю слово.

Он целует ее в щеку и уходит. Элинор некоторое время с тревогой смотрит ему вслед, потом садится за стол, разворачивает "Сентинел ревью" и принимается читать с того места, на котором ее прервал Сэм.

2

В следующий понедельник часов в одиннадцать утра Адриан ожидает появления Фанни Таррант. Он дома один. Фотограф из "Сентинел" уже побывал тут, все перевернул, нащелкал бесчисленное количество кадров и отбыл, предоставив Адриану самому возвращать мебель на место. Пока все идет по плану, составленному на прошлой неделе. Адриан сообщил своему литагенту Джеффри, что Фанни Таррант интересовалась, не даст ли он интервью, тот позвонил ей и договорился о встрече. Заведующий отделом культуры в "Санди кроникл", Питер Ривз, с которым Сэм провел соответствующую работу, позвонил Адриану и сказал, что газета очень хочет получить памфлет "Интервьюер-пасквилянт". От Сэма прибыл факс с его лос-анджелесским адресом и контактным телефоном, заодно он интересовался, как идет дело, но Адриан не ответил. И объяснил Элинор, что хочет сначала посмотреть, как пройдет интервью с Таррант, прежде чем возьмет на себя какие-либо обязательства. Элинор заявила, что слышать обо всем этом не желает, и договорилась со своей племянницей Розмари, что день, на который намечено интервью, проведет у нее в Ист-Гринстеде. И перед назначенным часом так и сделала — уехала молчаливая, полная неодобрения. Не успело стихнуть пыхтенье проржавевшей выхлопной трубы ее удалявшегося "пежо", как послышался ровный шум мотора — подъехало такси Фанни. Адриан вытаскивает из музыкального центра диск с Генделем, который там тихо играл, и настраивает кассетную деку на запись: на одной из книжных полок притаился небольшой переносной микрофон.

Адриан отворяет дверь миловидной молодой женщине лет двадцати восьми или чуть больше, с коротко стриженными — явно у дорогого

парикмахера — светлыми волосами, элегантной: в короткой юбке, строгом, сшитом на заказ жакете, с черным дипломатом в руках.

— Мисс Таррант? — спрашивает Адриан.

— Да, — она едва заметно улыбается, словно ее забавляет церемонность приветствия.

— Входите, пожалуйста.

Он ведет ее в общую комнату.

— Это ваша жена выехала из ворот, как раз когда мое такси сворачивало к дому? — спрашивает она. О ее произношении можно сказать, что так говорят образованные провинциалы.

— Да. Отправилась в Ист-Гринстед проведать племянницу.

— Жаль. Я надеялась с ней познакомиться.

— Именно этого она и хотела избежать.

— Да? А почему?

— Она вас читает, — поясняет Адриан. — Присаживайтесь, пожалуйста. — Фанни выбирает шезлонг. Адриан устраивается в кресле. — Особо ей запомнилась статья про искусствоведа. Ну того, с двойной фамилией.

— Сэра Роберта Дигби-Сиссона?

— Да-да, его самого, — подтвердил Адриан. — Вы весьма немилосердно высказались по поводу ногтей леди Дигби-Сиссон.

— А что, ваша жена тоже грызет ногти? — спрашивает Фанни бесстрастно, как будто ею движет чисто академический интерес.

— Нет, просто она не любительница риска: ей не хочется предстать в вашей статье в столь же неприглядном виде.

— Надо понимать так, что она не одобряет идею этого интервью, — заключает Фанни.

— Да, не одобряет.

Фанни открывает дипломат, достает репортерский блокнот и маленький кассетный магнитофон.

— Вы не возражаете, если я буду записывать? — спрашивает она, показывая на магнитофон.

— Нисколько, если вы не возражаете против того, что я тоже буду записывать.

— Сколько угодно.

Она проверяет, на месте ли кассета, нажимает на кнопку "включение" и кладет магнитофон на кофейный столик, разделяющий собеседников.

— Вам надо включить свой магнитофон?

— Нет, я уже включил. — Адриан делает жест в сторону музыкального центра.

— А, понятно. Довольно далеко.

— Там очень чувствительный микрофон — для записи речи. Полагаю, ваш не хуже.

— Чудо техники, — подтверждает она. — А зачем вам нужна запись?

— Чтобы не возникло разногласий, говорил ли я то-то и то-то или не говорил.

— Разумно, — соглашается Фанни. Открывает свой блокнот, достает ручку из дипломата и обводит взглядом комнату.

— А у вас хорошо. Вы давно здесь живете?

— Раньше мы приезжали сюда только на уик-энды, — охотно объясняет Адриан, — но дом тогда был поменьше. А когда решили уехать из Лондона, купили смежный коттедж и снесли брандмауэрную стенку.

Фанни делает заметки, видимо, о меблировке и убранстве комнаты.

— Вы собираете керамику? — интересуется она. — Она тут повсюду.

— Моя жена керамист. Но она бросила лепить, когда мы переехали за город.

— Вы ведь довольно давно женаты, если не ошибаюсь? — спрашивает она, не отрываясь от блокнота.

— Пожалуй. По сегодняшним меркам.

— И у вас двое сыновей.

— Они уже взрослые, вылетели из гнезда. А вы замужем?

— Нет, — бросает Фанни.

— Но у вас есть... как это сегодня говорится?

— Бойфренд.

— Да-да, — подхватывает Адриан. — Как его зовут?

— Крайтон, — говорит Фанни.

— Так и пишется?

— К-р-а-й-т-о-н. — Фанни подымает голову от блокнота. — Почему вы спрашиваете?

— А чем занимается мистер Крайтон?

— Крайтон — это имя, а не фамилия, — бросает она.

— Вот как? Вы хотите сказать, что это крестное имя?

— Вряд ли он крещеный.

— Значит, язычник в некотором роде?

— Их сейчас полным-полно вокруг, знаете ли. А вы считаете себя христианином?

— Ну, я бываю в местной церкви на Рождество, на праздник урожая и так далее, — перечисляет Адриан. — Вношу деньги в общественный фонд на кровельные работы. Я верю в англиканскую церковь как в институцию. Что касается доктрин, не уверен. Не думаю, что викарий в самом деле... А вы?

— Меня воспитывали в католической вере, но в церкви уже сто лет не была.

— А почему?

Фанни вздыхает в ответ:

— Послушайте, так будет тянуться до бесконечности, если *вы* будете задавать вопросы *мне*.

Адриан мягко улыбается.

— У меня впереди целый день.

— Ладно, — говорит Фанни. — У меня тоже. Так как насчет миссис Ладлоу?

— Она не вернется до самого вечера.

— Ясно. Кстати, как все прошло с Фредди? — Адриан явно не понимает, о ком идет речь. — С фотографом?

— А, ну да. Наверное, как положено... забавная штука — фотосессия, правда?

— Забавная? Почему? — недоумевает Фанни.

— Ну, какие-то люди заявляются к вам, переворачивают все вверх дном... — тут Адриан замечает, что одна картина покосилась, встает и поправляет ее. — Расставляют повсюду свои лампы, штативы, экраны, цирковые обручи...

Фанни хмурится, не понимая.

— Цирковые обручи?

— Такие складные штуки, чтобы отражать свет... Затем требуют, чтобы вы изогнулись самым нелепым образом, и все это время болтают без умолку, словно парикмахер во время бритья, и просят сделать веселое лицо...

— Фредди просил вас сделать веселое лицо?

— Он — нет, но обычно все они просят, — вспоминает Адриан. — Вернее, обычно просили в ту пору, когда меня часто фотографировали на обложку.

Адриан снова усаживается в кресло.

— Фредди не вяжется к модели — на то он и первоклассный портретист.

— И все же если вспомнить о количестве потраченной им пленки, он довольно экстравагантен, не находите?

— Ничего, это только пленка, — сухо бросает Фанни.

— Несомненно. Однако к чему такая куча снимков одной и той же физиономии?

— Чтобы найти один, который больше всего говорит о том, кого вы снимаете. Выражение лица меняется неуловимо и очень быстро — вы не знаете, что получилось, пока не проявите пленку, — говорит она непререкаемым тоном, как человек, которому давно известен ответ на заданный вопрос. — Вот почему на фото вы узнаете о человеке больше, чем в жизни.

— А из интервью вы тоже узнаете о человеке больше, чем в жизни?

— Интервью *и есть* жизнь. Мои — во всяком случае.

— Да полно вам! — машет рукой Адриан.

— Я ничего не выдумываю. Для чего пользуюсь магнитофоном.

— Но ваш репортаж — это ведь не *все* сказанное? Вы оставляете за бортом менее интересное?

— Конечно, — подтверждает Фанни. — Иначе было бы слишком длинно. Да и тоскливо.

— Но вырезая части разговора: длинноты, повторы, затянувшиеся паузы, — вы его фальсифицируете.

— Пока никаких пауз не было.

— Будут, — твердо заявляет Адриан и не мигая выдерживает ее пристальный взгляд.

Полминуты проходят в молчании.

— Ладно, — произносит наконец Фанни, — не стану спорить. Интервью не точная копия действительности. А выборка. Интерпретация.

— Игра, — подхватывает Адриан.

— Игра?

— Игра для двоих, — поясняет Адриан. — Вопрос лишь в том, каковы правила и какова цена победы. И соответственно поражения. — Он мягко улыбается. — Хотите кофе? На плите стоит горячий.

— Спасибо.

— Вам какой?

— Черный, без сахара.

— Очень правильно, — одобрительно отзывается Адриан и уходит на кухню.

Фанни сидит не шевелясь, пока он не возвращается с двумя чашками на подносе.

— Для меня, — говорит она, словно разговор и не прерывался, — это не игра. Для меня это сделка. Бартер. Интервьюер получает текст. Интервьюируемый — известность.

— Но мне не нужна известность, — возражает Адриан.

— Тогда зачем вам интервью?

— А вам?

— Я первая спросила, — не уступает Фанни.

— Ну хорошо. Мне было любопытно.

— Любопытно — что?

— Любопытно узнать, зачем я вам понадобился. — Фанни отвечает на эту увертку иронической усмешкой. — Вы обычно берете интервью у знаменитостей. А я уже давно не знаменитость. Если вообще когда-либо был ею. Почему я?

— А мне тоже было любопытно узнать, — парирует Фанни, — почему вы больше не знаменитость. Почему перестали писать, почему выпали из литературного сообщества?

— У меня и сейчас выходят книги.

— Да, знаю. Антологии лучших текстов о... Их может составлять кто угодно.

— Ну, все же не кто угодно, — деликатно протестует он. — Нужно *уметь читать*. Знать, что на какой полке стоит.

— Ваш роман так много значил для меня когда-то, — вдруг вырывается у нее.

— В самом деле?

— Я прочла "Укрытие" в пятнадцать, — продолжает она. — Тогда меня впервые потрясла книга современного автора. Я и сейчас думаю, что это лучшее, что написано о подростках в послевоенной британской литературе.

— Спасибо. Большое спасибо. — Адриан явно польщен. — Знаете, "Укрытие" включили в программу выпускных школьных экзаменов.

— Господи, какая тоска!

— Почему же?

— Для меня главное в "Укрытии" было то, что это не библиотечная отсидка, не домашнее задание от сих до сих, не экзаменационная жвачка. А что-то совсем мое, тайное, опасное.

— Понимаю, — говорит он, чуть улыбаясь.

— А вы не можете это запретить?

— Вряд ли, — сомневается Адриан. — Да и потиражные мне не помешают.

— Нас в школе было несколько человек, — вспоминает Фанни, — что-то вроде тайного общества. Мы собирались вместе и читали "Укрытие" вслух, а потом спорили — конечно не о литературных достоинствах, а о том, кто нам больше нравится: Мэгги, Стив или Алекс, — и о том, что с ними будет потом, когда книга кончится. Это было как религия. "Укрытие" стало нашей библией.

Адриан поражен:

— Милостивый Боже, и сколько же это продолжалось?

— Целый семестр. Летний.

— Ну, а потом на каникулах вы читали другую книгу и у вас появилась новая религия?

— Нет, другой такой книги у нас больше не было, — сказала она. — Правду сказать, я привезла свой старый, зачитанный экземпляр, чтобы вы его подписали, если не возражаете.

— Какие же тут могут быть возражения!

Фанни достает из дипломата старый пингвиновский пожелтевший томик в видавшей виды обложке и передает его Адриану. Он пишет на форзаце: "Фанни Таррант с наилучшими пожеланиями. Адриан Ладлоу".

— Значит, вы учились в закрытой школе? — говорит он, еще не закончив писать.

— Как вы догадались?

— Вы сказали "библиотечная отсидка", — с этими словами он возвращает книгу Фанни, которая, взяв ее, скользит взглядом по надписи.

— Спасибо.

Она прячет книгу в дипломат.

— А я считал, что вы учились в средней школе в Базилдоне.

— Кто вам такое сказал?

— Сэм Шарп.

— Я все ждала, когда же всплывет это имя, — ехидничает Фанни. — С мистером Шарпом вот какая история: он не слушает, что ему говорят. На самом деле я сказала совсем другое: я *жалею,* что не училась в средней школе в Базилдоне.

— Почему же?

— Это бы лучше подготовило меня к профессии журналиста, чем монастырская школа для девочек в Гэмпшире, — объясняет она. — Так. Может, вернемся к вам? Почему вы перестали писать романы?

— Решил, что завершил свой труд. И мне больше нечего сказать.

— Прямо так?

— Прямо так.

— И вас это не расстроило?

— Одно время расстраивало. Затем я стал извлекать из этого удовольствие.

— Каким образом?

— Представьте, что у вас кончился бензин и машина застряла в пути, — растолковывает ей Адриан. — Сначала вам это действует на нервы, вы бегаете, дергаетесь, но через некоторое время начинаете радоваться тишине и спокойствию. Различаете звуки, которые прежде тонули в шуме мотора. Видите вещи, которые на ходу казались смазанными пятнами.

— А у вас когда-нибудь кончался так бензин на самом деле?

— Честно говоря, нет.

— Так я и думала.

— Это фигура речи.

— А вам не обидно, что ваши современники продолжают писать и печататься?

— Нисколько. Вокруг такая пропасть писателей, которым больше нечего сказать, а они всё не унимаются и тискают каждый год по книжке.

— Каких таких писателей вы имеете в виду?

— Тех же, что и вы.

Ее явно забавляет услышанное, но недоверчивое выражение не покидает ее лица.

— Не могу поверить, что вы сдались так легко.

Адриан набирает побольше воздуха в легкие:

— Вас удивляет, как я мог отказаться от всех этих долгих, одиноких часов, когда сидишь, уставясь в пустую страницу, грызешь кончик шариковой ручки и пытаешься из ничего создать нечто. Вдохнуть жизнь в существа, которых до этой минуты на свете не было, придумать им имена, родителей, образование, манеру одеваться, имущественный статус... Решить, голубые у них глаза или карие, прямые волосы или вьющиеся. Боги мой, что за скука! А затем изнурительная, каторжная, гранильная работа заталкивания всего этого в слова — да какие! Свежие, незатертые, будто они достались вам оптом на распродаже... А затем нужно привести все это в движение — заставить героев действовать, завязывать отношения, совершать поступки, причем чтобы это было интересно, и правдоподобно, и неожиданно, и забавно, и трогательно в одно и то же время. — Нанизывая эпитеты, он один за другим загибает пальцы. — Да это все равно что играть в шахматы не на доске, а в воздушном пространстве, — продолжает он. — Форменный ужас. *Вы* бы пожалели о таком?

— Я бы пожалела о конечном результате: о чувстве удовлетворения от того, что создала нечто долговременное. О воздействии, которое оказываю на людей.

— Но вы почти никогда не знаете, что это за воздействие. Писать романы — все равно что совать послания в бутылки и бросать их в морской прилив — неизвестно, где их выбросит на берег и как их поймут те, что откупорят. — Он добавляет: — Между прочим, с бутылками я *именно так* и делал.

— Ну а рецензии? — спрашивает Фанни.

— Вот именно, рецензии, — говорит он после некоторой заминки.

— Разве они не дают ощущения обратной связи?

— Они очень много говорят о рецензенте и совсем мало — о вашей книге, — признается он.

— Я начинала с того, что писала рецензии на новые фильмы для еженедельной кинопрограммы. Вряд ли я там самовыражалась, — возражает она.

— А что, эти ваши рецензии отличались такой же жестокостью, как интервью?

Фанни смеется пренебрежительно.

— Скажете тоже — жестокостью?

— Ваши конкуренты пишут, сэр Роберт Дигби-Сиссон счел вас жестокой — он рыдал, когда читал ваше интервью.

— Он плакал, когда *давал* интервью, — поправляет она Адриана. — У этого взрослого дяди глаза всегда на мокром месте. Ему покажи палец, и он тут же заревет. Когда он не утирал слезы платком, он пытался хватать меня за коленки.

— В вашей статье это не упоминалось.

— Упоминалось, только вырезали. Адвокаты подняли шум: у меня, дескать, нет свидетелей. Эта штука, — она кивает на магнитофон, — не реагирует, когда вас глядят по коленке.

— Вы проявили жестокость и к моему другу Сэму Шарпу, — упорствует Адриан. — Он был страшно травмирован.

— Ничего, переживет, — бросает Фанни.

— Смею полагать, переживет, — не спорит Адриан.

— Хотя, по правде говоря, меня несколько удивило, что вы согласились встретиться со мной *сразу* после выхода интервью с ним, — признается она. — Я даже подумала: может, это ловушка?

Адриан невольно вздрагивает.

— Ловушка? Какая еще ловушка?

— Ну, может, мистер Шарп притаился где-нибудь в доме.

Адриан громко смеется.

— О нет! Сэм в Лос-Анджелесе. Ну а будь он тут, что бы он мог сделать? Наброситься на вас?

— Всякое бывает. Знаете Бретта Дэниела?

— Актера?

— Не прошло и недели после того, как вышло его интервью, и на банкете после премьеры он нарочно облил мне платье красным вином — целый стакан в вырез выплеснул. А затем в качестве противоядия — якобы для того, чтобы вывести пятно, — добавил белого.

— Это иногда в самом деле помогает, — бормочет Адриан, затем спрашивает: — Вы подали на него в суд?

— Я прислала ему здоровенный счет за новое платье. Но он сказал всем своим дружкам, что не жалеет ни об одном пенни: дело того стоило.

— Но вы же не думаете, что Сэм выпрыгнет сейчас из-за угла и метнет в вас стакан вина, правда?

— Стакан — нет, но оскорбление — мог бы.

Адриан складывает кончики пальцев и опирается на них подбородком.

— Вас не смущает, что, как вы знаете заранее, большинство людей после интервью возненавидят вас?

— Да нет, такая профессия, — пожимает она плечами.

— Странная какая-то! Вроде убийства.

— Вы нарочно меня подначиваете?

— Нет-нет! Но согласитесь, ваши статьи обычно обладают убийственной силой. Этого и ждет от вас читатель?

— Он ждет профессиональной журналистской работы, и, надеюсь, — говорит с вызовом Фанни, — я его не разочаровываю. Что вы думаете о младшем поколении британских прозаиков?

— Стараюсь вовсе о них не думать. Но вы же не хотите сказать — не правда ли? — что все эти орды читателей с нетерпением искали бы вашу страницу в газете, если бы у вас была слава *самого доброжелательного британского интервьюера?*

— Ничего подобного я не хочу сказать, — отрезает Фанни. — А хочу, несмотря на неожиданно возникшие трудности, взять у вас интервью.

— Ваши читатели не желают опускаться так низко, чтобы узнавать о любовных интрижках футболистов и поп-звезд из таблоидов? И вы доставляете им удовольствие в более изысканной форме, изображая великих и достойных в виде отпетых дураков?

— Для этого они в моей помощи не нуждаются. Я лишь рассказываю об увиденном.

— Скажите, — спрашивает Адриан задушевным тоном человека, который и впрямь хочет докопаться до истины, — после того, как вы пишете какую-нибудь из ваших по-настоящему мерзких статей, вроде той, что вышла о Сэме...

— Ну что вы, я могу написать гораздо круче, — перебивает его Фанни.

— Ничуть не сомневаюсь, — замечает Адриан с улыбкой. — Положим, вы изготовили подобный опус и опубликовали его, вы потом воображаете себе, как ваша жертва читает написанное? Я хочу сказать, вот,

например, Сэм, воскресным утром, едва встав с постели, в халате и шлепанцах ковыляет в холл, берет с коврика "Санди сентинел" и спешит на кухню, чтобы почитать ее за первой чашкой чаю; вот он торопливо добирается до рецензионного раздела, чтобы найти ваше интервью, вот улыбается, увидев свое цветное фото, занимающее всю полосу, где Фредди изобразил его сидящим перед "Эппл-Маком", вот он начинает читать, но улыбка мигом сбегает с его лица, как только он натыкается на первый выпад, сердце у него начинает бешено колотиться, в животе холодеет, кровь бросается в голову: до него доходит, что все написанное — сплошное издевательство, что его подставили по всем правилам. Я хочу понять, вы рисуете себе эту картину? Она вас заводит? Вы поэтому занимаетесь таким ремеслом?

Впервые за все утро Фанни выглядит несколько сконфуженной.

— Нельзя ли нам вернуться к обычному способу взаимодействия, когда вопросы задаю я? — нервно осведомляется она.

— Но почему?

— Так заведено. Интервьюер задает вопросы, интервьюируемый отвечает.

— Вот потому-то интервью — такая искусственная штука, — объясняет Адриан. — Это не настоящий диалог. Это допрос.

— Что ж, и у допроса есть свои плюсы, — не дает сбить себя с толку Фанни.

— Какие, например?

— Возможность выяснить истину.

— Ах, истину... — отзывается Адриан. — "Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям..."[1]. Вам никогда не приходило в голову, что мои вопросы могут больше сказать обо мне, чем мои ответы?

— Благодарю, я предпочитаю придерживаться собственного плана.

— Значит, вы не собираетесь цитировать вопросы, которые я вам задавал?

— Я пока понятия не имею, что я собираюсь цитировать, — с раздражением бросает Фанни.

— Думаю, вам сначала придется прослушать всю запись, — размышляет вслух Адриан.

— У меня будет расшифровка.

— Вы правите на компьютере? — интересуется он. — Или сначала от руки?

— Вы хотите вывести меня из себя?

— Нет! Нет! — протестует Адриан.

— Все это словно взято из пособия для журналистов-дебилов, — иронизирует Фанни. — "Сто бессмысленных вопросов писателю": "Вы работаете ежедневно? Вы пишете от руки или на компьютере? Вы продумываете сюжет до конца, прежде чем сесть за работу?"

Адриан подхватывает с понимающей улыбкой:

— "Ваши романы автобиографичны?"

— Нет, это не бессмысленный вопрос, — не соглашается Фанни.

— Ну, не знаю. Зато ответы я всегда давал бессмысленные: "Мои романы — смесь пережитого, личных наблюдений и работы воображения.

1. Ин.18:38.

Хочу надеяться, что мои читатели не могут отличить одно от другого, а порой — не могу и я сам".

— И ответ тоже не бессмысленный, — снова не соглашается Фанни и делает пометки в блокноте.

— Зачем записывать, если у вас работает магнитофон? — удивляется он. — Дополнительные меры предосторожности? На случай, если сядут батарейки?

— Магнитофон регистрирует ваши слова, — объясняет она, — а блокнот — мои комментарии.

— Ага, — откликается он. — Можно мне взглянуть?

Он тянет руку к блокноту.

— Нельзя, — отрезает она. — Ваше первое детское воспоминание?

— Первое воспоминание... м-м-м. — Он на мгновение задумывается. — Но оно не настоящее. Я смотрю в небо на летающие крепости.

— Бомбардировщики? — догадывается она.

— Да. Американские Б17... Я сижу в прогулочной коляске. Мама вывезла меня подышать воздухом в местный парк — мы жили в то время в Кенте — в городке Фэвершем, там часто летали самолеты, но это, видимо, был какой-то особенный, массированный рейд — тысяча машин, выстроившихся в боевом порядке. День стоял ясный, солнечный, и вдруг все вокруг содрогнулось от мощного раскатистого гула — словно исполинский мотор сотряс небеса. Люди в парке застыли и, заслонив глаза рукой, устремили их вверх. Я заплакал. А мама сказала: "Не бойся, Адриан. Это просто летающие крепости". Я прищурился, посмотрел на небо... Самолеты поднялись так высоко, что разглядеть их было невозможно, видны были только белые полоски: меловые линии на голубой доске неба. Но я все же внушил себе, что видел аэропланы. Вернее, как я полагал, крепости: квадратные, массивные, каменные, с подъемными мостами, зубчатыми стенами, бойницами и развевающимися флагами — волшебным образом все это плыло по небесному своду. Несколько лет я носил в себе этот образ, пока не пошел в первый класс и не нарисовал на уроке мои летающие крепости. Учительница посмеялась, когда я объяснил, что изображено на моем рисунке.

— Замечательный рассказ, — бросает Фанни.

— Спасибо.

— Загвоздка лишь в том, что вы родились через два года после окончания войны.

— Совершенно верно, — поддакивает Адриан.

— И воспоминания эти принадлежат герою вашего второго романа.

— И это верно, — не спорит Адриан. — Я просто проверял вас.

— Раз я выдержала испытание, может, мы перестанем играть в игры и вернемся к интервью?

— А может, мы сначала перекусим?

— Перекусим? — переспрашивает Фанни без тени энтузиазма.

— Да. Элли оставила нам в холодильнике холодное мясо и салат. Можно еще открыть банку супа.

— Я обычно в это время не ем, но, если вы проголодались, посижу с вами, поклюю что-нибудь, и мы продолжим.

— Не едите ленч? Но Сэма особенно возмутило, что вы стерли его в порошок, после того как откушали изысканную пошированную семгу, которую он специально для вас приготовил.

— Он и съел ее почти всю сам, — язвит Фанни. — И выпил почти все вино. Но будьте добры, раз вы хотите есть — приступайте.

— Да нет, это неважно. Правду сказать, я и сам нередко пропускаю ленч. Сижу на диете. С тех пор как я бросил писать романы, я стал больше заботиться о своем здоровье.

— Любопытно. А почему, как вы сами думаете?

— Наверное, пока я гонялся за литературным бессмертием, меня мало заботила моя смертная плоть, — рассуждает Адриан. — Когда я был романистом, я целыми днями не выпускал изо рта трубку, ел на завтрак жареное, выпивал за обедом чуть не бутылку вина и практически не вспоминал о физических упражнениях. Теперь я проверяю каждую этикетку: ищу, нет ли там знака генномодифицированных продуктов, ограничиваю себя в употреблении соли и сахара, отмеряю в граммах спиртное и бегаю трусцой каждый день. Единственная моя слабость — сауна.

— По-моему, трудновато числить сауну среди слабостей, — не может удержаться Фанни.

— Но какое чувство потом — как на седьмом небе, вы не находите?

— В тот единственный раз, когда я там побывала, это была гадость.

— А где это было?

— В гостиничном водном комплексе.

— Наверное, вы парились в купальном костюме.

— Само собой.

— Но в сауне нужно сидеть без всего, — со страстью произносит он. — Чтобы ничего не сжимало тело, не мешало потоотделению. Иначе это профанация.

— Выбора не было, — объясняет она. — Это была сауна для мужчин и женщин, и выходила она прямо в бассейн.

— Знаю-знаю, — поддакивает Адриан, кивая. — Держу пари, она была битком набита людьми, которые вылезали из бассейна, плюхались прямо на лежанки, а вокруг стояло разящее хлоркой облако пара...

Фанни не отрицает, что все именно так и было.

— У англичан нет ни малейшего понятия о том, как пользоваться сауной. Хоть плачь, — сокрушается Адриан.

— И как же это нужно делать? — любопытствует Фанни.

Отвечая, Адриан подается всем телом вперед и говорит с жаром истинного адепта:

— Начать нужно с теплого душа. Насухо вытереться. Затем подержать стопы и лодыжки в горячей ножной ванночке — чтобы улучшить кровообращение, затем войти в сауну, забраться на полку — чем выше, тем будет горячее, побыть там минут десять-пятнадцать, пока пот не начнет стекать струйками. Затем нужно долго стоять под холодным душем или нырнуть в ледяное озеро, если оно рядом, пройтись слегка по воздуху, закутаться в махровый халат и полежать в теплом месте. — Он говорит со вздохом: — Нет ничего лучше.

Фанни явно заинтригована.

— И где вы все это проделываете?

— На заднем дворике.

— Вы хотите сказать, что у вас тут есть собственная сауна?

— Ну конечно, — подтверждает он. — Увы, рядом нет озера, но я сделал пристройку с душевой кабинкой и поставил ванну — для холодного погружения. Хотите взглянуть?

Он делает приглашающий жест в сторону заднего двора.

— Может быть, позже, — уклончиво говорит Фанни.

Адриан смотрит на нее и по его глазам видно, что у него родилась идея.

— Впрочем... вы можете попробовать сами. Раз уж я не могу угостить вас ленчем, я могу вместо этого угостить вас сауной.

Тут уж Фанни смотрит на него во все глаза.

— Простите?

— Вы сами можете узнать, что такое настоящая сауна.

— Ну нет, спасибо.

— Почему же?

— Я обычно не интервьюирую людей нагишом.

— Но кто же *разговаривает* в сауне! — восклицает Адриан. — Вы общаетесь с горячим воздухом. Разговаривать следует потом.

Фанни замолкает и смотрит на него так, словно пытается угадать, что он задумал.

— Чего вы боитесь? — спрашивает Адриан. — Вряд ли я рискнул бы появиться на страницах "Сентинел ревью" в качестве сексуального маньяка, верно?

— Вы же знаете, что я могу сделать из подобного предложения? — осведомляется она.

— Еще бы не знать, — кивает он: *Адриан Ладлоу пригласил меня в собственную сауну таким тоном, каким обычно предлагают гостю рюмку вина. И предупредил, что купальный костюм мне не потребуется. Я вежливо отклонила его предложение и покинула его дом.*

— У меня нет ни малейшего намерения покидать ваш дом, — заявляет Фанни. — Я не закончила интервью. У меня еще куча вопросов.

— Забудьте о них, — советует Адриан.

— В каком смысле?

— Выбросьте из головы. Начнем сначала. После сауны. Но это будет не интервью. Не заранее заготовленные вопросы и отрепетированные ответы. А общение без притворства, без всяких игр. Просто разговор, который идет своим чередом. Что вы на это скажете?

Фанни пристально смотрит на Адриана. Он спокойно выдерживает ее взгляд.

Затем встает со словами:

— Я принесу вам купальный халат и полотенце и покажу, где переодеться.

— С чего вы взяли, что я согласна?

— А разве нет?

Фанни медленно поднимается.

— Я завернусь в полотенце, — предупреждает она.

— Как вам удобно.

Фанни задумчиво берет в руки магнитофон, выключает и возвращает на кофейный столик.

Адриан распахивает дверь на кухню.

— Это сюда, — говорит он.

Фанни явно приняла решение. Выпрямившись, она направляется к двери и, не глядя, проходит мимо Адриана. Он идет следом и прикрывает дверь.

Через сорок минут Фанни уже снова в общей комнате коттеджа: босоногая, с мокрыми волосами, она полулежит в шезлонге, закрыв глаза и запахнувшись в белый махровый халат. Слышно, как наверху гудит самолет. Из кухонной двери появляется Адриан в резиновых шлепанцах, таком же белом махровом халате, как у нее, и с подносом в руках, на котором стоит пакет апельсинового сока и два стакана. Опустив поднос на стол, он смотрит на Фанни.

— Как вы себя чувствуете?

— Божественно, — отвечает Фанни, открыв глаза. — Вы обратили меня в свою веру.

— Прекрасно.

Адриан наливает два стакана сока.

— Вы были правы, — признается Фанни. — Нагишом *куда приятнее.*

Адриан самодовольно улыбается.

— Вам нужно сейчас попить, чтобы восполнить потерянную влагу, — говорит он и протягивает ей полный стакан.

— Спасибо, — говорит она и садится, приготовившись пить. — А вас как приобщили к таинству?

— Это было много лет назад на писательской конференции в Финляндии. Нам предложили на выбор экскурсию по городу, который выглядел не привлекательнее, чем, скажем, Милтон-Кейнс[1], или традиционную сауну по-черному возле ближайшего озера. Я выбрал сауну по-черному.

— А что это такое? — спрашивает Фани, тянется к своему магнитофончику и включает его.

Адриан наклоняется к кофейному столику и произносит нарочито-дикторским голосом:

— Сауна по-черному. — После чего продолжает уже нормальным тоном: — Парную натапливают дровами, пока она не наполнится дымом. Затем открывают вентиляционное оконце. Ненадолго — чтобы выгнать дым, но не жар. Вы входите и первым делом вдыхаете изумительный запах горелого дерева. Стена и лавки покрыты копотью, которой вы тоже сразу покрываетесь. Жар невероятный. Пот ручьями стекает по телу.

— Оставляя на нем потеки.

— Именно так. И все знаменитости набились в парную, утрамбовались ляжка к ляжке, напоминая дикарей в боевой раскраске и благоухая, как говяжьи ребрышки после позавчерашнего барбекю.

— Мужчины и женщины вместе?

— Нет, финны по этой части большие пуритане. Вопреки известной репутации. Женщины парились раньше, мы присоединились к ним, когда они уже угощались пивом и сосисками.

— Звучит заманчиво.

— Да, было хорошо. А назавтра, белой ночью, мы разыграли матч между финскими писателями и всем остальным литературным миром.

— И кто выиграл?

— Мы, со счетом 3:2. Грэм Свифт оказался вполне приличным "чистильщиком".

1. Милтон-Кейнс — городок на севере Юго-Восточной Англии.

— Вы и сейчас совершаете подобные вылазки?

— Нет, меня больше не зовут.

— Но сидеть в четырех стенах в зоне программных полетов Гэтуика, должно быть, скучновато после таких радостей жизни.

— Ничуть, — возражает Адриан. — Сознание, что я больше никогда не буду метаться по аэропорту вместе с возбужденной толпой, — источник величайшего удовлетворения.

— Да, мне тоже там страшно. Но иначе в отпуск не поехать.

— А что такое для вас отпуск?

— Нечто вполне банальное. Лежать на солнышке у бассейна с грудой книжек в мягкой обложке под рукой, то и дело потягивая прохладительные напитки. А для вас что это такое?

— Мы не отдыхаем в общепринятом смысле слова.

— Вообще?!

— Удивительно, сколько всего можно сделать вместо этого, надо только решиться. Отдых за границей. Новая машина. Новая одежда. Второсортные гостиничные номера. Необходимость зарабатывать и тратить. Ей-богу, это не жизнь.

— Вы от всего этого отказались, когда перестали писать романы?

— Именно так. Это называется дауншифтинг[1]. Я читал такую статью.

— Но дауншифтинг только что придумали.

— Мы были пионерами.

— И возник он в Америке.

— Нет, здесь, — твердо возражает Адриан. — Вы где живете?

— В Клеркенвиле, в перестроенной мансарде.

— Вместе с Крайтоном?

— Да.

— А чем он занимается?

— Он юрисконсульт.

— О, вот как. Значит, Крайтон может пригодиться, если какая-нибудь из жертв решит привлечь вас к судебной ответственности.

— Он специалист по коммерции. Хотелось бы, чтобы вы перестали употреблять это слово, — не выдерживает Фанни.

— Какое? Крайтон?

— Нет, жертва. Публичные лица должны быть готовы к тому, что могут порой схлопотать оплеуху-другую. А остальным приятно, когда важным персонам дают по носу.

— Ага! Значит, вы это признаете.

— Конечно. Это в природе человека. Когда вы читали мою статью о Сэме Шарпе, разве, кроме сочувствия, возмущения и всего прочего, что положено испытывать другу... разве, кроме всего этого, вы не ощутили сладостный холодок злорадства? Только правду — "...без притворства, без всяких игр".

Она наклоняется вперед и, не давая ему отвести взгляд, смотрит ему в глаза.

— Хорошо! Хорошо! Признаюсь.

Фанни откидывается назад со вздохом удовлетворения.

1. Downshifting — букв.: включение понижающей передачи, *перенос.*: жизненная философия отказа от напряженной жизни и выгодной карьеры ради более спокойного и скромного существования (*англ.*).

— Благодарю вас.

— Да, но какое ужасное признание! — восклицает Адриан. — Как я ненавижу вас за то, что вы заставили меня радоваться душевным мукам моего друга.

— "Душевным мукам!" Не слишком ли громко для уязвленного самолюбия Сэма Шарпа?

— Вы на редкость циничны для своего возраста, — замечает Адриан. — Неужели вы никогда не испытывали хотя бы слабых угрызений совести из-за статьи, которую напечатали?

— Ни единого раза.

— Только честно. — Он подражает ее прокурорской манере.

— С какой стати? — возмущается она. — Я выполняю важную культурно-социальную миссию.

— Ага. Какую именно?

— В наше время столько рекламной шумихи, что люди путают успех с подлинными достижениями. А я им напоминаю, что это не одно и то же.

— Для чего и глумитесь над их паричками и ковбойскими сапогами?

— Иногда нет другого способа пробить их эгоизм. У вашего дружка Сэма Шарпа есть кое-какой талантик, но он почти не работает над собой. Пишет слишком много, слишком быстро. Зачем?

— У него разведенная жена — ее нужно содержать. Вернее, две жены, которых надо содержать.

— Но чем больше он зарабатывает, тем больше алиментов платит. Нет, он пишет слишком много не из-за нехватки денег, а от лени.

— Сэм — от *лени?*

— Ну да. Чем больше сценариев — словно сошедших с конвейера автомобилей — выдает его принтер, тем меньше он дает себе труд задуматься над тем, что он, собственно, произвел. Если на его вещь появляется плохая рецензия, он только отмахивается — ведь он уже с головой в другой работе. Тем, на кого он пашет, плевать, чего на самом деле стоят его сценарии. Их интересуют только расходы, срок сдачи и наполнение кинозалов. Вот тут-то и появляюсь я — чтобы подвергнуть сомнению природу этого самого "успеха". И следующий сценарий Шарпа будет чуточку лучше, чем был бы без тех булавочных уколов, которые однажды испытало его эго.

— Гм-м, — произносит Адриан.

— Кажется, я вас не убедила, — констатирует Фанни.

— Ну, мы с Сэмом не один пуд соли съели. Одними булавочными уколами его не проймешь.

— Вы вместе учились в университете? — спрашивает Фанни.

— Да. Нас с первого дня зачислили в одну семинарскую группу, и мы стали неразлучны. Вместе снимали квартиру, вместе выпускали журнал, вместе сочиняли капустники, вместе напивались...

— В конце одного из ваших романов два студента надираются после выпускных экзаменов.

— В "Молодо-зелено", — Адриан смеется, вспоминая этот эпизод. — Да, это мы. Я как раз вышел из дверей студенческого союза и посреди кампуса увидел выписывающего кренделя Сэма с бутылкой в руках — это он искал меня. Мы пили с полудня, но потом почему-то расстались, а тут он заметил меня, засиял от радости, стал махать рукой и побежал

навстречу. Но его так развезло, что мозг его решительно отказывался передать нужную команду ногам. Вместо того чтобы нести его ко мне, они понесли его в обратную сторону, и он стал бежать пятясь. Мне видно было его лицо, на котором появилось выражение удивления и тревоги, словно его влекла какая-то невидимая сила, но чем пуще он старался бежать ко мне, тем сильнее его влекло назад, пока наконец он не потерял равновесие и не повалился спиной на цветочную клумбу. Ничего смешнее я в жизни не видел. — Адриан снова расхохотался. — По крайней мере так мне тогда казалось, — прибавил он, заметив, что Фанни не слишком веселится.

— Да, в книге это смешно, — соглашается она, — но и грустно тоже. Герой догадывается, что это... вроде...

— Дурного предвестия.

— Да. Образ будущего отдаления друг от друга.

— Преимущество ретроспективы, — соглашается Адриан. — Тогда я этого не ощущал.

— Но ведь так и получилось? У вас с Сэмом Шарпом?

— Это неизбежно. Столь беззаветно дружат только в юности. Взрослые так дружить не могут. Жизнь разводит людей: у каждого своя карьера, потом — жена, дети...

— Вы хотите сказать, что в колледже в ваших отношениях был некий гомосексуальный привкус?

— Ни боже мой! — в сердцах бросает Адриан.

— Я не имею в виду реальный физический контакт, — поясняет Фанни, — а некое бессознательное гомоэротическое влечение?

— Ничего похожего.

— Почему само это предположение так вас возмущает?

— Чую фрейдистский капкан: "да" — это "да", а "нет" — запирательство с моей стороны, — поясняет Адриан. — Вы попали пальцем в небо. Мы оба почти все время были влюблены в Элли.

— Элли?

— Мою жену, — коротко бросает Адриан. И явно тотчас жалеет о том, что произнес ее имя.

— А, понятно, — оживляется Фанни. — *Понятно!* Значит, ваша жена — это героиня "Молодо-зелено", как ее зовут в романе — Феона?

— Нет, нет, Элинор — человек совсем иного склада, — говорит Адриан.

— Но ее отношения с вами и Сэмом были те же, что и у Феоны с двумя молодыми людьми в романе?

— До известной степени, — признает Адриан.

— В книге они некоторое время *делят* Феону в прямом смысле слова — она спит с обоими.

— Послушайте, я предпочел бы оставить эту тему, с вашего разрешения, — отрезает Адриан.

— А я было поняла, что беседа должна идти как идет, своим ходом, — напоминает Фанни.

— Да, когда дело касается меня. Но не Элли.

— Так что, спала она с вами обоими?

— Я ничего такого не говорил.

— Вы бы так не всполошились, если бы этого не было.

Адриан молчит некоторое время, словно думает, говорить ли что-либо еще или не стоит.

— Нет, извините, — бросает он наконец и качает головой.

— Не для записи, — просит Фанни. Она протягивает руку и выключает магнитофон.

— Зачем это вам, если не для записи?

— Я вам сказала — у меня не только профессиональный интерес.

— Откуда я знаю, можно ли вам доверять?

— Но я же доверилась вам, когда пошла в сауну, — напоминает Фанни. — А *мне* откуда было знать?

Адриан колеблется несколько мгновений. Потом говорит:

— Ладно, я вам расскажу. Но уж это никак не для записи.

— Не для записи, — подтверждает она и, согнув под халатом ноги в коленях, устраивается, как ребенок, который приготовился слушать сказку.

— На втором курсе мы с Сэмом написали пьеску для театрального кружка, и Элли пришла на прослушивание. Мы сразу влюбились по уши, и она тоже к нам прониклась. К обоим. Нам с Сэмом не хотелось разбегаться из-за нее, и мы приспособились ходить повсюду втроем. Ребята из нашей компании никак не могли взять в толк, что там у нас происходит. А нам доставляло удовольствие водить их за нос.

— А что было *на самом деле*?

— В сексуальном смысле — ничего. Мы часто сидели втроем, покуривали план, иногда дело доходило до объятий á trois, и не более того. Потом однажды Сэма вызвали домой — отец серьезно заболел. Мы с Элли впервые остались вдвоем. Как-то вечером нас здорово расслабило после какой-то очень хорошей травки, и мы в конце концов оказались в моей постели. Когда Сэм вернулся — его отец поправился, — мы чувствовали, что должны признаться. Он дико разозлился. Обвинял нас в предательстве, в том, что мы порушили чудесные, редкостные отношения, которые связывали нас троих. Мы с Элли пытались сказать, что ничего не планировали и все получилось само собой. Но он не желал ничего слушать. Пока...

— Пока Элли не предложила переспать с ним тоже, — догадывается Фанни.

— Да. Она сказала, что тогда все снова будет по-честному. Никогда не забуду выражения лица Сэма, когда она это сказала... Мы оба просто онемели от изумления, честно говоря. Это показалось нам чем-то невероятно великодушным. Показалось, что одним ударом мы покончим с ревностью, собственничеством. То были 60-е, мы, знаете ли, воображали, что перекраиваем сексуальные отношения человечества. Поэтому на следующий вечер я испарился, а Элли отправилась в постель с Сэмом. Я с ним потом никогда об этом не говорил. А мы снова стали добродетельной платонической троицей. Но, конечно, по-старому уже не получалось. Мы съели запретный плод или по крайней мере отъели от него изрядный кус. В конце концов Элли пришлось выбирать между нами.

— В книге девушка спит с обоими довольно долго, — замечает Фанни.

— Это все выдумки, — объясняет Адриан. — В литературе всегда больше секса, чем в жизни, вы никогда не обращали внимания? Как бы то ни было, после всяческих разочарований, неудачных экспериментов с другими молодыми людьми и тому подобного, Элли предпочла меня. В романе она, разумеется, не выходит замуж ни за того, ни за другого, и каждый идет своей дорогой.

Фанни молчит — а вдруг Адриан скажет что-нибудь еще? Но он ничего больше не говорит.

— Это было потрясающе. Спасибо.

— Теперь я думаю, вы тоже должны рассказать о себе что-нибудь очень...личное, — просит он.

— Почему?

— Справедливости ради.

— Ладно, — соглашается она. — Что бы вы хотели услышать?

— Ну... о вашей татуировке.

Фанни вроде бы смущается.

— О моей бабочке?

— Я не мог не заметить ее, когда... — Он машет в сторону сауны. — Вы сделали ее ради девушки из пригорода, которая все еще живет у вас в душе и порой рвется наружу?

— Нет, я сделала ее, чтобы угодить моему бойфренду.

— Крайтону?

— Нет, что вы! Это же было сто лет назад! Сразу после школы, перед университетом. В тот год я немного тронулась мозгами из-за одного парня. Рок-музыканта. С головы до пят в татуировках. Он все время наезжал на меня — хотел, чтобы я тоже сделала татуировку, и я так помешалась на нем, что согласилась. Надоела она мне до чертиков! В том смысле, что летом из-за нее платье без рукавов не наденешь.

— А, по-моему, очаровательно. Словно бабочка только что порхнула к вам на плечо.

— К сожалению, у нее в узоре крыльев — инициалы Брюса.

— Я не разглядел.

— Стоит кому-нибудь на вечеринке их заметить, и от этой темы уже не отвертеться.

— Да, понимаю, это, наверное, надоедает. А ее нельзя вывести?

— Только путем пересадки кожи. — Она стягивает халат с плеча и косится на татуировку. — Ничуть не побледнела. На всю жизнь заклеймил меня, дурень чертов.

Адриан подходит к Фанни, чтобы рассмотреть татуировку.

— Б. Б., — читает он.

— Брюс Бакстер.

— Больно было?

— Ужас!

— А сейчас?

— Совсем ничего не чувствую.

— А знаете, прелестный узор, — Адриан ведет пальцем по контуру татуировки.

Он касается Фанни впервые, если не считать официального рукопожатия при знакомстве, и в этом прикосновении есть что-то интимное, почти эротическое. Оба явно ощущают, что подошли к опасной черте: они застывают на месте, уподобившись фигурам на античном фризе. Палец все еще лежит на плече Фанни, словно Адриан, как лепидоптеролог, с увлечением изучает интересный образец. Взгляд Фанни прикован к пальцу Адриана. Ни он, ни она не прерывают молчания. Его прерывает Элинор.

— Я вам помешала? — бросает она с порога кухни.

Адриан круто поворачивается и отскакивает от шезлонга. Фанни натягивает на плечо халат и встает.

— Элли! — восклицает Адриан. — Ты так рано. Я не слышал, как подъехала машина.

— Она заглохла у деревни. Я пошла пешком через поле.

— Это Фанни Таррант.

— Я догадалась, — говорит Элинор.

— Привет, — произносит Фанни, но Элинор даже не смотрит на нее.

— А мы как раз из сауны, — лепечет Адриан.

— Как мило, — сухо замечает Элинор.

— А что с машиной?

— Не знаю. Наверное, бензин кончился.

Фанни едва сдерживает смех. Адриан ловит ее взгляд и тоже улыбается.

— Я что, сказала что-то смешное?

— Нет, просто... неважно.

— Я лучше пойду оденусь, — говорит Фанни, — извините. — И выходит в кухонную дверь.

— Я не ждал тебя так рано, — обращается Адриан к Элинор.

— Это заметно, — отрезает Элинор.

— Элли! Не говори глупости.

— У Розмари очередная мигрень, поэтому я уехала домой рано, — объясняет Элинор. — Ну, и какова она в обнаженном виде?

— Понятия не имею. Ты же знаешь, в сауне совсем темно.

— Ну а в душевой?

— Мы не принимали душ вместе. Я остался в сауне после того, как она... — Адриан делает нетерпеливый жест.

— Не понимаю, почему я должен играть в эту дурацкую игру. Пойду переоденусь.

Сделав несколько шагов в сторону кухни, он передумывает, поворачивает назад и через холл идет к лестнице.

Погруженная в свои мысли Элинор стоит некоторое время, ухватившись за край обеденного стола. Затем медленно обходит глазами комнату, как человек, который ищет вещественные доказательства. Ее взгляд падает на кофейный столик с магнитофоном Фанни, она берет его, вертит в руках, словно пытается дознаться, что там внутри. У миниатюрного устройства нет микрофона. Она переводит взгляд на приютившийся среди полок музыкальный центр. Зеленый глазок горит — система включена. Элинор подходит и нажимает кнопку "пуск". Раздается шипение вертящейся пустой ленты. Тогда Элинор на несколько секунд включает перемотку, потом "остановку" и снова "пуск". Из микрофона по очереди доносятся голоса Адриана, Фанни и ее собственный голос:

— Не знаю. Наверное, бензин кончился... Я что, сказала что-то смешное?

— Нет, просто... неважно.

— Я лучше пойду оденусь, извините.

Элинор включает перемотку еще на несколько секунд. Потом снова "остановку" и "пуск":

— ...Рок-музыканта. С головы до пят в татуировках. Он все время наезжал на меня — хотел, чтобы я тоже сделала татуировку, и я так помешалась

на нем, что согласилась. Надоела она мне до чертиков! В том смысле, что летом из-за нее платье без рукавов не наденешь.

— А, по-моему, очаровательно. Словно бабочка только что порхнула к вам на плечо.

Элинор кривится и выключает запись. Она отходит на несколько шагов от музыкального центра, но тут же возвращается — за следующей порцией. На этот раз, прежде чем нажать "пуск", она отматывает назад побольше. Из микрофона доносятся слова Адриана:

Показалось, что одним ударом мы покончим с ревностью, собственничеством. Это были 60-е, мы, знаете ли, воображали, что перекраиваем сексуальные отношения человечества. Поэтому на следующий вечер я испарился, а Элли отправилась в постель с Сэмом. Я с ним потом никогда об этом не говорил. А мы...

Элинор резким движением выключает магнитофон, оборвав запись на полуслове. Она быстро дышит. Она ошарашена. Потрясение тут же уступает место гневу. Примерно через минуту в дверях появляется переодетый Адриан. Брюки он заправил в носки.

— Отвезу на велосипеде канистру бензина, посмотрю, заведется ли машина, — говорит он. — Элинор стоит к нему спиной не отвечая. — Где ты ее оставила? С нашего конца деревни? — Элинор все так же молчит. Тогда он входит в комнату. — Элли? — нетерпеливо бросает он.

— Как ты мог! — восклицает она.

— Что именно?

Элинор круто поворачивается к нему.

— Так предать меня.

— Бога ради, Элли, это была лишь сауна, — протестует он. — Ничего больше.

— Я не об этой дерьмовой сауне. Я о другом. Как ты мог обсуждать *меня, мою* личную жизнь.

— Что ты имеешь в виду? — недоумевает он, но на лице его ясно читается: *Откуда ты знаешь?*

Элинор нажимает кнопку "пуск":

А мы снова стали добродетельной платонической троицей. Но конечно по-старому уже не получалось. Мы съели запретный плод или по крайней мере отъели от него изрядный кус. В конце концов Элли пришлось выбирать между нами.

— Дьявольщина! — вырывается у Адриана.

...В романе...

Адриан выключает музыкальный центр.

— Это было не для записи, — оправдывается он.

Элинор указывает на музыкальный центр.

— Но *осталось* на магнитофоне!

— Я хочу сказать, что она выключила магнитофон на это время. А про свой я забыл.

— Мне плевать, что было включено, а что выключено. Ты рассказал совершенно чужому человеку очень личные вещи обо мне. *Обо мне* — без моего разрешения.

— Ну прости, Элли. Но...

— Черт знает что! Поверить не могу.

— Послушай, Элли. Я объясню, как это получилось. У меня нечаянно сорвалось с языка что-то о наших студенческих днях, о том, как Сэм и я познакомились с тобой, и она набросилась на это с быстротой...

— Бедненький! Взяли на испуг!

— Я решил, что лучше рассказать, как было на самом деле, но не для записи. Тогда она не сможет это использовать.

— А зачем ей нужно то, что нельзя использовать?

— Я спросил то же самое, — подхватывает Адриан, к которому понемногу возвращается самообладание. — Оказалось, что она вроде как моя поклонница, и даже...

— Какая прелесть! Книжку для автографа привезла?

— Вообще-то, привезла, — признается Адриан.

— Бога ради! Да ты не лучше Сэма! — вскипает Элинор. — Что он, что ты! Лесть для вас — словно грудь для младенца! Сосок в рот, и он тут же заводит глазки и сосет, сосет. — Адриан молча выслушивает обличение. — Что еще ты наговорил ей не для записи? — не отступает Элинор. — Сообщил, что я сделала аборт?

Адриан шокирован и встревожен. Он поглядывает на кухонную дверь и отвечает шопотом:

— Конечно, нет, ты что с ума сошла?

— Я — нет, а ты, похоже, — сошел, — отбривает Элинор. — А может, она сама пронюхала?

— Нет. Да и как она могла, — бормочет Адриан. — В любом случае, вся эта история обо мне, тебе и Сэме находится под грифом секретности. Она мне слово дала.

— И ты ей веришь?

— Да. Верю.

В кухонных дверях возникает Фанни, одетая и причесанная, как при своем первом появлении.

— А вот и вы! — говорит Адриан.

Элинор поворачивается к ней спиной: хочет взять себя в руки.

Адриан направляется к передней.

— Я отлучусь ненадолго, пойду заправить машину. Это у нашего конца деревни, Элли, верно?

— Да, — выдавливает из себя та не оборачиваясь.

— Если заведется, подброшу вас до станции, — обещает Адриан Фанни.

— Спасибо. Не беспокойтесь.

— Какое тут беспокойство! Сейчас буду назад, — говорит Адриан и, прежде чем Фанни успевает остановить его, исчезает.

— Не нужно, прошу вас, — бросает Фанни ему вслед, но он либо не слышит, либо делает вид, что не слышит. За ним захлопывается дверь.

Фанни со вздохом говорит Элинор:

— Дело в том, что я без разрешения воспользовалась вашим кухонным телефоном и заказала такси.

Элинор поворачивается к ней лицом:

— На какой поезд вам надо успеть?

— На ближайший.

Элинор смотрит на ручные часы.

— Вы только что пропустили один. Следующего ждать около часа. Разве что вы поедете на такси до самого Гэтуика.

— Так я и сделаю.

Повисает молчание.

— Неловко получилось, — говорит Фанни.

— Да.

— Надеюсь, вы не стали делать поспешных выводов...

— Какого рода?

— Это была сауна, и ничего больше. В этом не было ничего... сексуального.

— Для вас нет ничего сексуального в том, чтобы сидеть голышом в крохотной деревянной кабинке вместе с малознакомым мужчиной? — иронизирует Элинор.

— Я чувствовала себя совершенно спокойно. Никаких прикосновений или чего-либо подобного.

— По-моему, он касался вас в минуту моего появления.

— Я показывала ему татуировку, которая вытравлена у меня на плече.

— Понятно. Но татуировка — это вроде бы не то же самое, что офорт или гравюра?

— Послушайте, я приношу свои извинения. Сейчас я понимаю, что идти в сауну — это было не слишком разумно, но он, можно сказать, бросил мне вызов, а я не могу спасовать перед вызовом. — С этими словами Фанни подходит к кофейному столику и берет свой магнитофончик.

— Зачем вы приехали сюда?

— Взять интервью у вашего мужа.

— Да, но почему у него? Он больше не пользуется известностью.

— Вот именно. Я хотела узнать, почему он бросил писать.

— И что, узнали?

— Думаю, да. Он сказал, что у него за душой не осталось ничего такого, ради чего стоило бы напрягаться и придумывать истории.

— Вот оно что! Ну-ну!

— Мало кому из писателей хватает на это смирения.

Элинор издает что-то вроде хмыканья, смысл которого не оставляет сомнений. Фанни бросает на Элинор острый взгляд — в глазах ее вспыхивает любопытство.

— Вы так не думаете?

— Для этого я провела слишком много дней и ночей, пытаясь возродить его поникшую веру в себя.

Незаметно для Элинор Фанни включает свой магнитофончик, по-прежнему сжимая его в руке.

— Ну, — подхватывает она, стараясь удержать нить разговора, — Вирджиния Вулф говорит где-то, что самое ужасное в жизни писателей — это зависимость от похвал.

— И самое ужасное в жизни писательских жен, — выпаливает Элинор. — Если вы не выражаете восторга по поводу их нового творения, они куксятся, а если выражаете — считают, что вы преувеличиваете.

— Чего на самом деле не бывает, — говорит Фанни с улыбкой. — Другое дело — критики.

— У Адриана были потрясающие отзывы на первую книгу. Ничего хуже этого не могло с ним случиться.

— В каком смысле?

— Он все время ждал повторения — еще одного такого же каскада восторженных похвал. Конечно, ничего подобного больше не было. В дни выхода книги из печати атмосфера в доме становилась невыносимой. С раннего утра он в пижаме и халате усаживался на лестнице и ждал, когда в ящик бросят утреннюю газету. Едва я успевала открыть глаза, как он посылал меня в киоск за всеми остальными газетами.

— А почему не ходил сам?

— Потому что ему нравилось делать вид, что его не интересуют рецензии — это якобы *меня* они интересуют. Какое-то время я и в самом деле их читала и в самых общих чертах сообщала ему, какие они: скажем, "Обзервер" — на четыре с плюсом, "Телеграф" — на пять с минусом и так далее. О тройках и двойках я вообще не упоминала. Но все было бесполезно — стоило мне отлучиться из дому, и он тут же выискивал все в картотеке, я сразу видела по кислой мине, с которой он слоняется по дому, что он прочел отрицательную рецензию.

— Наверное, с ним было трудно в ту пору.

— *Трудно!* Это было выше человеческих сил! Немудрено, что мальчики удрали из дому, едва повзрослели... Между пыткой сочинительства и агонией выхода книги из печати выдавалось месяца три, когда он был практически нормален. Затем весь цикл повторялся снова.

— А почему ничего не получилось с романом "Из глубины"?

— Издатели были очень довольны, но какой-то болван вбил Адриану в голову, что ему дадут Букеровскую премию и какую-то еще. Ну, а когда книга вышла, сложилась обычная, пестрая картина: и хорошие рецензии, и не очень, а несколько и вовсе гнусных, написанных претендующими на остроумие молодыми самоучками, которые не упускают случая привлечь к себе внимание за чужой счет, — книгу не включили даже в шорт-лист Букера. У Адриана началась страшная депрессия, я изо всех сил пыталась скрыть это от его издателя, литагента, друзей и всего остального мира. Я просто не могла это больше терпеть.

— Пригрозили, что бросите его?

— Дошло и до этого. Но он и сам решил, что больше так не может. Сказал, что завязывает с беллетристикой. Мы продали лондонский дом, переехали сюда и зажили другой жизнью... В общем... решение было найдено, только вряд ли героическое.

— Не скрою, я разочарована... — признается Фанни.

— Почему?

— Ну, когда-то он был для меня чем-то вроде *героя*.

Элинор смущенно глядит на Фанни. В это время раздается звонок в дверь.

— Наверное, мой таксист.

Фанни выключает магнитофончик, и Элинор с тревогой замечает это.

— Вы не записывали меня, надеюсь?

— Записывала, — подтверждает Фанни, открывая свой дипломат.

— Я не давала на это разрешения.

— Какая разница?

— Вы не имели права.

— А вы не предупредили, что говорите не для записи.

— Да, но... — бормочет Элинор.

— Но что? Зачем вы выложили мне все это?

— Я была расстроена.

— Вы вызверились на мужа и сдали его мне.

Фанни прячет магнитофончик и защелкивает дипломат.

— Отдайте мне запись. Или сотрите мой кусок.

Фанни мотает головой.

— Извините, нет.

Снова звонит звонок.

— Мне пора, — говорит Фанни и направляется к прихожей.

Элинор делает движение, словно хочет задержать ее. Фанни останавливается и ждет, сжимая дипломат под мышкой. Элинор обращается к ней:

— Послушайте, наверное, я хотела, чтобы вы знали правду, но не хотела, чтобы вы ее печатали.

— Не хотела, чтобы я ее печатала? — насмешливо повторяет Фанни.

— Ну, пожалуйста.

— Вам известно, чем я зарабатываю на жизнь?

Женщины мгновение смотрят друг другу в глаза. Затем Элинор отчеканивает:

— Известно. Вы губите человеческие жизни. Бесстыдно льстите человеку, проникаете к нему в дом, завлекаете его и, усыпив бдительность, толкаете на неосторожные признания, потом глумитесь над его доверием, растаптываете самоуважение и лишаете душевного спокойствия. Вот чем вы зарабатываете на жизнь.

Снова звонят.

— До свиданья, — говорит Фанни и уходит.

Элинор слышит, как за Фанни закрывается дверь. Она садится за обеденный стол и смотрит прямо перед собой — в пустоту, а может статься, в будущее. Злость ее испарилась. По лицу видно, что она испытывает лишь сожаление и угрызения совести.

4

Полмесяца спустя Элинор сидит ранним утром на том же месте и почти в той же позе; на этот раз перед ней стоит кружка с остатками холодного чая, она еще в утреннем халате, накинутом поверх ночной рубашки. Рассвело, но небо затянуто тучами, и над полями стелется мокрый туман. Из окон коттеджа все выглядит черно-белым. Где-то вдалеке кричит петух. Элинор вся сжимается, заслышав звук приближающейся машины.

Автомобиль медленно вкатывает на дорожку, под шинами тихо похрустывает гравий. Мотор стихает, мягко хлопает дверца. Элинор бросается в холл и открывает задвижку. Распахивает дверь — на пороге стоит Сэм Шарп.

— Господи, ты! Вот уж кого не ждала!

— Ужасно рано, я знаю, но...

— Входи, — командует она; впрочем, звучит это не слишком приветливо.

Она ведет его в общую комнату.

— Я только что из Лос-Анджелеса, прилетел ночным рейсом. — На Сэме мятый льняной костюм с пятном на лацкане от чего-то съедобного, он небрит. — Я подумал, чем черт не шутит — вдруг повезет, и ты уже встала. И так оно и есть.

— Ты говорил, что уезжаешь на месячишко-другой, — напоминает Элинор.

— Планы изменились. Прежде всего, как ты? — с этими словами он наклоняется, чтобы поцеловать ее в щеку, но она уворачивается и снова садится за стол.

— Я не стану целоваться с тобой, Сэм.

Сэм растерян.

— Хм! — Он проводит тыльной стороной руки по подбородку: — Щетина? Запах изо рта, да?

— Я зла на тебя.

— Почему? Что я сделал?

— Впустил в нашу жизнь эту ядовитую гадину Фанни Таррант.

Сэм явно удивлен.

— Неужели она на самом деле взяла интервью у Адриана?

— Да.

— А почему он ничего мне не сообщил? Он написал свою статейку о ней?

— Нет, насколько мне известно. Зато она свою — написала.

— Покажи.

— Пока не имеется. Поэтому-то я и поднялась так нечеловечески рано. Жду, когда принесут воскресные газеты.

— С чего ты взяла, что это будет сегодня?

— Вычитала анонс в прошлом воскресном номере: "Фанни Таррант выслеживает Адриана Ладлоу в его укрытии".

— Звучит многообещающе, — радуется Сэм. — Должно быть, получилась славная штука.

— Не получилась.

— Откуда ты знаешь?

— Это долгая история. Попробую рассказать в двух словах. Садись.

— А можно сначала кофе?

— Нет, — отрезает Элинор.

— Так-таки нет?

— Да слушай же, черт тебя подери!

В голове у Сэма слабо брезжит: случилось что-то неладное.

— Хорошо, хорошо, — успокаивает он ее и покорно садится.

— Твой дурацкий план сработал до последней точки. Литагент Адриана... — она замолкает, уставившись на Сэма: — А где твоя накладка? — На черепе у того сияет большая плешь.

— Отправил в мусорное ведро, — признается Сэм застенчиво.

— Почему?

— Достала меня в Калифорнии. Все время слезала в бассейне... Ты не останавливайся, говори, говори.

И Элинор рассказывает, как Адриан не послушал ее и договорился об интервью через своего агента, как она, Элинор, решила уехать на это время из дома.

— Но вернулась я раньше, чем они ожидали, — Элинор замолкает, припоминая ту сцену.

— Только не говори, что застала их в постели!

— Ну, не так банально! Они как раз вышли из сауны.

— Из сауны? Ты хочешь сказать, что они там были нагишом?

— Так я поняла.

— Офигеть! — восклицает Сэм с удивлением, смешанным с завистью.

— Когда я переступила порог, они нежились в купальных халатах. Причем ее халат был соблазнительно приспущен с плеча: она демонстрировала ему свою татуировку.

— А что там у нее вытатуировано?

— Какая тебе разница? — возмущается Элинор. — Бабочка.

— Порхает, как бабочка, жалит, как оса.

— Ну нет — как скорпион. Ей бы нужно вытатуировать на заду скорпионий хвост, — язвит Элинор. — Меня не слишком вдохновила эта буколическая сцена, хотя вряд ли имело место что-либо более серьезное...

— Ты чересчур доверчива.

— Ты же знаешь, он помешан на сауне, — рассуждает Элинор. — И всегда старается обратить других в свою веру. Я и впрямь не думаю, что он пытался ее соблазнить.

— Да, но может, пыталась *она*.

— Я об этом тоже подумала. Пока они одевались, я обнаружила, что Адриан записывал интервью на магнитофон. — И Элинор пересказывает Сэму, что именно Адриан поведал Фанни.

Сэм вскакивает.

— Дьявольщина! Он что, сбрендил?

— Он объяснил мне, что это было не для записи.

— Хм, не для записи! — повторяет Сэм, которого немного отпустило. — Но ты-то ей не веришь?

— Сама не знаю. Для меня не это главное: он *вообще* не имел права говорить с ней обо мне, тем более — о столь интимном.

— Конечно нет, но...

— Годами я натыкалась на подробности своей личной жизни в его романах. Ощущение, надо сказать, не из приятных, это... все равно, что увидеть в витрине секонд-хенда свои старые платья — вещи, которые, как я считала, давным-давно попали на помойку. Но тогда я по крайней мере могла сказать себе, что, кроме меня, никто этого не заметит, потому что он все переиначил и перемешал. Но *это* — дело другое...

— Я понимаю, почему ты сходишь с ума, Элли, — поддерживает ее Сэм. — Имеешь полное право. Но, ей-богу, это еще не повод, чтобы так переживать из-за сегодняшней газеты.

— Ты просто не знаешь, что́ там написано.

— Да если она и выложила ту старую историю, всем это по барабану. Ну, спала ты с двумя дружками, сначала с одним, потом с другим, тридцать лет назад. И что из того? Кого это колышет? Там же ничего нет о...? — тревожится Сэм.

— Нет, — говорит она.

— Слава тебе, Господи, хоть за это. — Ну, так и нечего волноваться.

— Я еще не договорила. Пока она ждала такси и Адриан пошел за нашей машиной...

— А машина куда делась?

— Ну, какая тебе разница, куда делась эта клятая машина?

— Прости, я по привычке, — конфузится Сэм, — я же сценарист.

— У меня на подъезде к деревне бензин кончился, и домой я пошла пешком, через поле. Адриан отправился с канистрой бензина к машине. Доволен?

— Ну да, ты застала их врасплох, в купальных халатах, потому что они не слышали, как подъехала машина. Здорово — классно увязано.

— Сэм, это не твой очередной сценарий, это моя жизнь.

— Моя тоже, судя по вышесказанному. Словом, ты осталась с...

— Ш-ш-ш, — Элинор предостерегающе подымает руку.

— Что такое?

Элинор спешит к окну.

— Нет, ничего. Мне показалось, что подъехал фургон Барнса.

— А кто такой Барнс?

— Он развозит газеты.

— В общем, ты осталась один на один с Фанни Таррант.

— Да. Я была возмущена, расстроена. А тут она говорит, что, как объяснил ей Адриан, он бросил писать романы, потому что ему больше нечего поведать человечеству. Она была в таком восторге от себя: ведь она сделала столь важное открытие — и так восхищалась Адрианом, что мне просто стало тошно. И я вывалила ей, как все обстояло *на самом деле.*

— И как же? — заинтересованно спрашивает Сэм.

— Он просто не мог вынести постоянных напоминаний о том, что все, что он ни напишет, не дотягивает до его первой книги.

— Ты имеешь в виду рецензии? Но он всегда говорил, что даже не заглядывает в них.

— Чистая ложь. Я просто покрывала его. Но дело было не только в рецензиях. Любой намек на неодобрение, подлинное или мнимое, повергал его в отчаяние. Когда "Из глубины" не включили в шорт-лист Букера, он, можно сказать, был на грани самоубийства.

— Надо же... И ты все это выложила Фанни Таррант?

— Да.

— Но предупредила, что говоришь не для записи?

— Нет.

Сэм закатывает глаза.

— Только этого не хватало!

— Я разозлилась. Была как в тумане. И не знала, что ее магнитофон работает на запись, пока она его не выключила. Когда вернулся Адриан, уже после ее ухода, я созналась ему в том, что натворила.

— И что он на это?

— Ничего. Ни одного слова.

— О Фанни Таррант?

— Вообще ни о чем. Он рта не открыл с того самого дня, разве что в присутствии посторонних. Тогда он принимается болтать, улыбаться, похохатывать, втягивает меня в разговор, словно ничего не случилось, но как только чужие уходят — будь то соседи, священник, уборщица, — он замолкает, только оставляет мне записочки.

Элинор роется в карманах, достает горсть сложенных, мятых бумажек и высыпает их на стол перед Сэмом. Он берет одну, разворачивает и читает: *Завтра утром между половиной двенадцатого и часом дня мне нужна машина.* Сэм подымает глаза на Элинор.

— Почему ты терпишь это безобразие?

— Наверное, потому, что чувствую себя виноватой. Я выдала его тайну.

— Но ты же нечаянно.

— Нет, не нечаянно, — с грустью признается Элинор. — Просто я потом пожалела о сказанном. Но было уже поздно.

— Все равно, он сам тебя спровоцировал. Довел тебя до этого... а сейчас он где?

— Наверное, спит еще. Он перебрался в гостевую комнату, ложится на час позже меня и поздно встает, чтобы не завтракать вместе. Мы и в самом деле с тех пор ни разу не садились за стол в одно и то же время.

Сэм задумывается на минуту. Потом говорит:

— Элли, поехали ко мне. Сейчас же. Оставь записочку *ему*. Это приведет его в чувство.

— Нет, Сэм, спасибо.

— Ты позволяешь ему обращаться с собой, как с преступницей. Это же дикость.

— Знаю, но...

— Одевайся, собирай вещи и поехали. Пока он не проснулся. Давай же. — Сэм вскакивает, словно для того, чтобы заразить ее собственной решимостью. — И больше никаких оков. Разве только ты сама не хочешь от них избавиться.

Элинор улыбается.

— Спасибо, Сэм, не могу.

— Но почему?

— Если я сейчас уйду, я больше не вернусь. Это будет конец.

— Ну, может, ваши отношения исчерпаны.

— Я не хочу развода, Сэм! — восклицает Элинор. — Все вокруг, все знакомые в разводе. Я знаю, как это действует на людей. И ты это знаешь. И не хочу проходить через это, тем более в моем возрасте. Нужно было решаться десять лет назад, если я вообще собиралась разводиться.

— Но если брак трещит по швам...

— Нет, с тех пор как мы сюда переехали, стало гораздо лучше, — возражает Элинор. — Адриан бывает очень мил, когда он в хорошем настроении.

— Оо, кто-кто, а я это знаю.

— А с тех пор, как он перестал писать романы, он почти всегда в хорошем настроении. — Она прибавляет: — Либо притворяется, что в хорошем — а в моем случае это одно и то же. — Попытка отшутиться дается ей с трудом — голос у нее садится.

— Почему ты вышла за него, Элли?

Она какое-то время колеблется, как человек, балансирующий на краю пропасти. Потом очертя голову бросается вперед.

— Потому что он был отцом ребенка.

— Ты о чем?

— Когда я делала аборт.

Сэм смотрит на нее во все глаза.

— Ты же сказала, что не знаешь, чей это ребенок — его или мой.

— Но я знала. Я предохранялась, когда была с тобой.

— А когда с Адрианом — нет?

Элинор кивает. Сэм простирает руки к небу.

— Бог мой! Почему ты не сказала тогда?

— Я думала, так будет лучше. Я думала, вы оба будете меня поддерживать, и, если ни он, ни ты не будете знать, кто отец, мы останемся вмес-

те. Ну, как в расстрельной команде, когда неизвестно, у кого холостой патрон. — Подумав, она прибавляет: — А может, наоборот.

— Я... я... — Сэм лишается дара речи.

— Я была молоденькой, перепуганной девчонкой с кашей в голове. Я хотела только одного — чтобы беременности не было. Потом я очень мучилась. Однажды — ты тогда был в Америке на стипендии — я призналась Адриану, что отец — он. Он сначала оторопел, как ты сейчас. Но очень скоро попросил выйти за него.

— И после всего ты смогла родить?

— Да. Но иногда думала: а вдруг тогда была девочка? Мне бы хотелось иметь девочку.

— Из нее могла получиться Фанни Таррант, — ехидничает Сэм.

— Не шути на эту тему, Сэм!

— А как я должен реагировать? Могу и рассердиться, если ты это предпочитаешь.

— Не надо, пожалуйста.

— Черт возьми, Элли! Ты же оставила меня в дураках.

— Знаю. Это было нехорошо. Прости меня.

— И по твоей воле я так и остался в дураках.

— Я пыталась обмануть себя, Сэм, притворялась, что ничего этого не было.

— Я в жизни совершил немало ошибок, и нешуточных, — говорит он с чувством. — И отлично бы обошелся без половинной доли в этой истории.

— Ну прости, Сэм, — повторяет Элинор. — Она подходит к нему и касается его руки. — Скажи, что прощаешь меня.

— Ладно. Прощаю тебя.

Элинор целует его в щеку и опускается в шезлонг.

— Сколько еще времени ты собираешься мириться с тем, что Адриан выживает тебя из дому?

— Не слишком долго. Как бы ни была ужасна писанина Фанни Таррант, всё лучше, чем сидеть и ждать. У меня такое чувство, что, когда худшее будет позади, рассеются и злые чары. Адриан снова будет разговаривать со мной, и мы как-нибудь все уладим.

— А если нет?

— Тогда я с благодарностью приму твое приглашение и перееду к тебе в гостевую комнату, — говорит она с бледной улыбкой.

Сэм садится на диван.

— Когда обычно доставляют ваши утренние газеты?

— По-разному. Все зависит от того, привозит ли их сам Барнс в фургоне или отправляет к нам на велосипеде сына. Когда ты приехал, я думала, это фургон.

— Почему бы мне не смотаться сейчас в деревню и не купить "Сентинел"?

— Барнс так рано не открывает.

— Но где-нибудь что-нибудь будет открыто.

— В такую рань в воскресенье — нет. На много миль вокруг.

Какое-то время они сидят молча.

— Забавно, — прерывает молчание Элинор. — Это похоже на воскресные утра в Лондоне, когда мы ждали доставки газет после выхода книги. У меня это всегда вызывало какое-то противное тошнотворное чувство: мучительная неизвестность, и ты взываешь к небесам, чтобы

отзывы были хорошие, хотя умом понимаешь, что это глупо, — отзывы напечатаны и ничего нельзя изменить. Тысячи людей их уже прочли. Я всегда ненавидела это состояние. В такие минуты я сочувствовала Адриану.

— Хочешь, чтобы я дождался газет? Или предпочитаешь остаться одна?

— Не уходи, — просит Элинор.

— Тогда можно мне кофе?

Элинор с улыбкой встает.

— Ну конечно.

— А мне нужно освежиться, как выражаются американцы.

— Воспользуйся туалетом за кухней. Иди за мной.

Элинор уводит Сэма. Через минуту-другую на лестнице появляется Адриан — на нем футболка и тренировочные штаны; спустившись, он пересекает холл и направляется прямиком к входной двери. Почти тотчас поворачивает назад, входит в общую комнату и обводит ее взглядом, словно кого-то ищет. Из кухни появляется Элинор, в руках у нее поднос со столовыми приборами. Увидев Адриана, она словно прирастает к полу.

— Если ты ищешь газеты, их еще не принесли.

Адриан и бровью не ведет. Он подходит к газетнице, стоящей рядом с камином, вытаскивает старое воскресное приложение, садится в кресло и делает вид, будто читает.

Элинор подходит к столу и разгружает поднос.

— Я готовлю кофе и тосты, — говорит она, — будешь есть?

Адриан не обращает на нее ни малейшего внимания.

— Приехал Сэм. — Адриан резко вскидывает голову и впивается в нее взглядом. — Он в туалете. — Адриан снова утыкается в газету. — Я все ему рассказала, так что ты с таким же успехом можешь прекратить свою глупую игру.

Адриан все так же игнорирует ее. Она со стуком переставляет посуду с подноса на стол и возвращается на кухню. Адриан перестает притворяться, будто поглощен чтением. Через несколько мгновений из кухни выходит Сэм.

— Адриан! Ты встал, — говорит он с несколько преувеличенной радостью.

Адриан смотрит на него холодно.

— Что ты тут делаешь?

— Сегодня прилетел из Лос-Анджелеса. Заглянул наудачу, чтобы прихватить свою керамику. — Он направляется к журнальному столику, на котором стоит его ваза и берет ее в руки.

— Ты вроде бы собирался уехать на *месячишко.*

— Планы поменялись, — отвечает Сэм, вертя вазу в руках. — Прелестный обжиг, — восхищается он.

— Ты хочешь сказать, что тебя попросили со студии?

— Нет, это я их попросил. Фигурально выражаясь.

Он ставит вазу на место.

— А в буквальном смысле?

— Самоустранился. Понял, что не желаю превратиться в голливудскую шлюху. Вот он я, сижу под большим пляжным зонтом рядом с собственным бассейном в Беверли-хиллз, в тысячный раз переделывая лю-

бовную сцену между двумя лесбиянками: Флоренс Найтингейл и молоденькой медсестрой...

— Флоренс Найтингейл была лесбиянкой? — удивляется Адриан.

— По сценарию — да, — подтверждает Сэм. — В общем, сижу и вкалываю на своем лэптопе, и вдруг спрашиваю себя: а что это я тут делаю, зачем трачу свою драгоценную жизнь на эту фигню? Ну да, конечно, я очень даже неплохо заработаю, но кто может мне гарантировать, что это вообще будут снимать, а даже если *и в самом деле* снимать будут, воспользуются ли моим текстом или закажут другой, и вообще кому это все надо, если снимать будут через десять лет?

— Прямо-таки чудо на пути в Дамаск[1], — не может удержаться Адриан.

— Точно, — не возражает Сэм. — Снова на свет народился. Как младенец.

— И снова лыс, как младенец.

Сэм не обращает внимания на шпильки Адриана.

— Я понял, что еще немного и я того и гляди стану машиной для штамповки сценариев.

Адриана эта фигура речи явно задевает за живое.

— Ты хочешь сказать, что чем больше сценариев, словно автомобилей с конвейера, выходит из твоего принтера, тем меньше ты даешь себе труд задуматься, а что ты, собственно, произвел на свет?

— Вот именно.

— Ну и ну, — на Адриана сказанное производит впечатление. — И что ты намерен предпринять по этому поводу?

— Устроить себе каникулы на годик- другой. Не соглашаться ни на какие сценарные предложения. Почитать настоящие книги, поразмышлять на досуге. Может, написать роман.

— Роман?

— Да, мне всегда хотелось попробовать себя в роли романиста.

— Это труднее, чем тебе кажется, — бросает Адриан. — Значит, ты не собираешься предлагать Би-би-си сценарий по "Укрытию"?

— М-м, в ближайшее время — нет, — признается Сэм. Он пребывает в некотором замешательстве. — Извини, дружище. Как я понимаю, заговор против Фанни Таррант провалился.

— Да.

— А Питер Ривз из "Кроникл" связывался с тобой?

— Да.

— Его что, не заинтересовало твое предложение?

— Отчего же, заинтересовало. Но самое компрометирующее, что я смог узнать о Фанни Таррант, это что она училась в монастырской, а не в государственной школе; что она сожительствует с молодым человеком по имени Крайтон; и что на плече у нее татуировка в виде бабочки с инициалами бывшего рок-музыканта. Согласись, для сокрушительного удара по репутации маловато взрывчатки.

— Зато, как я слышал, *ты* ей предоставил ее предостаточно.

— Не я. Элинор.

1. Имеется в виду обращение Савла Тарсянина (Деяния. 9:3—18).

— Эй, брось, Адриан, будь честен. Это ведь *ты* рассказал ей о нашей троице в университете.

— Но не для записи.

— А зачем вообще было рассказывать?

— Чтобы отделаться малой кровью. Она взяла след...

— Ну, а сауна зачем?

Адриан какое-то время хранит молчание.

— Сам не знаю, — наконец говорит он.

— *Сам не знаешь?*

— Это было под влиянием минуты. Кажется, я подумал, что, если поражу ее чем-то совершенно неожиданным, она может проговориться.

— Ты что, серьезно отнесся к затее с двойным интервью? — не верит Сэм.

— Тебя это, кажется, удивляет?

— Ну, честно говоря, я потрясен тем, что ты пошел до конца. Почему же ты не сообщил мне? — Адриан молчит. — Ты не давал знать о себе, и я решил, что по некотором размышлении ты отказался. Жаль, что это не так.

— Жаль — *тебе?*

— Ну да, кашу ведь я заварил. Сознаю ответственность.

— Тогда, может, ты все и уладишь? Постарайся скупить все экземпляры сегодняшнего выпуска "Сентинел" и сожги их. Ходи от двери к двери по всей стране и выкупай доставленное на таких условиях, чтобы никто не в силах был отказаться. А тех подписчиков, кто уже отведал стряпни Фанни Таррант, пичкай лекарствами, отшибающими память. — Адриан смотрит на свои часы. — На твоем месте я бы поторопился. Времени в обрез.

— Хорошо, искупить причиненный ущерб не в моих силах, — говорит Сэм, — но не исключаю, что помогу тебе примириться с ним.

— Весьма сомневаюсь.

— Подготовься психологически. Твой худший враг — страх...

— А ты, между прочим, не прошел ли курс у психоаналитика, пока торчал в Калифорнии? — перебивает Сэма Адриан.

— Ну что такого ужасного может сказать о тебе Фанни Таррант? Что ты бросил писать, потому что не мог вынести критику?

— Предполагается, что ты сейчас вселяешь в меня бодрость?

— Это самое страшное, что ей известно. Ты что, не способен взглянуть правде в глаза и примириться с собой?

— Нет, коль скоро ты спрашиваешь, — с горечью признается Адриан. — Нет, не могу. Не могу вынести мысль, что полмиллиона людей узнают это обо мне. Не могу одолеть собственную слабость и стыжусь ее — двадцать лет я ухитрялся ее скрывать.

Входит из кухни Элинор с полным подносом и ставит его на обеденный стол.

— А, кофе и тосты! — восклицает Адриан совершенно другим тоном. — Полагаю, ты уже завтракал с шампанским где-нибудь над Ирландским морем, Сэм, но, может, ты не побрезгуешь и нашей скромной трапезой? Садимся за стол, Элли?

— Адриан, если ты сейчас же не оставишь эту фальшивую манеру радушного хозяина, клянусь Богом, я запущу в тебя кофейником.

— Не понимаю, о чем ты, милая.

— Сэм, выйди, — требует Элинор.

— Что такое?

— Делай, что я сказала! — кричит она. — Иди в холл и жди!

— Иди! — требует Адриан.

— Ждать чего?

— Иди же!

Сэм покорно удаляется и закрывает за собой дверь.

— Либо ты начнешь разговаривать со мной как нормальный человек, либо я собираюсь и ухожу сейчас же, немедленно, сию минуту, — отчеканивает Элинор. — Сэм предложил мне разделить с ним кров.

Адриан молчит, не глядя на нее. Через несколько секунд Элинор решительно идет к двери. Она уже берется за дверную ручку, когда Адриан шелестит едва слышно:

— Хорошо.

Элинор сдерживает шаг и оборачивается.

— Ты что-то сказал?

— Я сказал "хорошо".

— Что именно "хорошо"?

— Хорошо, я буду разговаривать с тобой как нормальный человек. Я уже это делаю.

Элинор возвращается к столу.

— А знаешь, я почти надеялась, что ты не согласишься, — признается она, — и можно будет уйти отсюда с чистой совестью.

— Прости, Элли.

— Последние две недели ты вел себя как свинья.

— Знаю.

— Я ведь отнюдь *не жаждала* переезжать сюда, Адриан. Не *жаждала* уходить из музея[1], расставаться с друзьями, отказываться от театров, выставок, даже от магазинов — иногда, Бог знает почему, хочется по ним побродить. Я сделала это *ради тебя*. Ради твоего покоя. Ради твоего душевного здоровья. И какова благодарность? Ты на все это наплевал, просто чтобы удовлетворить собственное тщеславие. А когда я на это прореагировала, ты... ты... — Элинор падает на ближайший стул и разражается слезами. Дверь холла приоткрывается и появляется испуганное лицо Сэма. Адриан спешит к Элинор, чтобы ее утешить, но Сэм подбегает первым и отталкивает Адриана.

— Элли, что случилось? — говорит он, приобнимая ее за плечи.

— Как, по-твоему, что ты делаешь? — возмущается Адриан.

— Почему она так горько рыдает? — наступает на него Сэм.

— Не твое дело, — огрызается Адриан и пытается оттолкнуть Сэма от Элинор. С минуту они довольно грубо пихаются, затем расходятся, но не спускают глаз друг с друга.

— Знаешь, мне иногда не верится, что мы были когда-то друзьями.

— Странно, что я чувствую то же самое, что и ты, — парирует Адриан.

— Ты стал надутым, эгоистичным, спесивым занудой.

— А ты — самовлюбленным, чванливым, беспринципным прохиндеем. Фанни Таррант раскусила тебя.

— Жду не дождусь, что она поведает о *тебе*.

1. Зд.: музей Виктории и Альберта (сокращенно V&A) — лондонский музей декоративно-прикладного искусства, обладающий среди прочего богатейшей коллекцией керамики.

Элинор понемногу успокаивается. Пока мужчины пожирают друг друга глазами, она достает из кармана бумажный платок и сморкается.

— Почему ты сказал "беспринципный"? — приступает Сэм к Адриану.

— Потому что ты был когда-то подающим надежды драматургом. Но запродался телевидению ради дешевого успеха.

— Лучше дешевый успех, чем снобистский провал. Испугался, что я напишу удачный, популярный роман, да?

— Ты и роман — вещи столь несовместимые, что сама идея вызывает смех...

— Заткнитесь оба! — кричит Элинор. И повелительно вскидывает руку, требуя, чтобы они угомонились. Они повинуются. В наступившей тишине слышится шум подъезжающей к коттеджу машины. — Пойду открою дверь, — говорит Элинор, — пока газеты протолкнут в почтовый ящик, пройдут годы. — Она удаляется, а мужчины садятся и ждут.

Сэм нарушает молчание:

— И как она тебе показалась голенькая?

— Прекрати, ради бога!

— Но мне же интересно.

— Я не особенно вглядывался.

— Да брось, Адриан! Ты хочешь сказать, что уломал Фанни Таррант скинуть экипировочку и не посмотрел на ее титьки и задницу? Она бреет лобок?

Адриан не отвечает. Он не отрывает глаз от появившейся в дверях и застывшей на пороге при звуке собственного имени Фанни Таррант.

— Могу поспорить, что бреет, — лениво тянет Сэм. Не замечая ничего вокруг, он откидывается на спинку шезлонга и закрывает глаза. — Держу пари, что каждую пятницу она с религиозной истовостью подбривает себе линию бикини, оставив только крошечный хохолок над промежностью — длинненький, как усики Чарли Чаплина. Правильно я говорю?

— Неправильно! Остренький — как бородка клинышком, — поправляет его Фанни Таррант, которая входит в комнату вместе с Элинор.

Сэм вскакивает как ужаленный, и вонзается взглядом в Фанни Тарант.

— Какого черта вы тут делаете?

— Проезжала мимо, правда, не ожидала встретить тут вас, мистер Шарп.

Лицо у Фанни бледное, взгляд рассеянный, вид какой-то встрепанный. Одета она затрапезно: в длиннополую рубашку и того же цвета брюки.

Выражение лица у Элинор сердитое и смущенное одновременно.

— Это ты ее позвал? — обращается она к Адриану.

— Конечно, нет! — восклицает он.

— Наверное, забыла что-то из своего бельишка в сауне, — вставляет свое слово Сэм.

— Что вам угодно? — обращается Адриан к Фанни.

— Я полагаю, вы уже прочли...

— Нет. Нам еще не принесли газеты.

— А-а... — Фанни явно не в своей тарелке. — На вашем месте я бы не придавала значения. Получилось жестковато. Но это неважно — никто

не обратит внимания. — Фанни с тоской смотрит на стол: — У вас тут случайно не кофе?

— К чему это? — спрашивает Элинор. — Вам тут не рады.

— Мягко говоря, — добавляет Сэм.

— Умираю хочу кофе, — признается Фанни.

— Пейте. Но наливать вам я не буду, — отрезает Элинор.

Фанни устремляется к столу и поспешно наливает себе чашку кофе.

— Что вы там понаписали об Адриане?

— А вы не догадываетесь? Что кумир моего детства оказался колоссом на глиняных ногах. Писателем, который превратил свою семейную жизнь в ад из-за плохих рецензий. Человеком, который слинял из кухни потому, что не мог вынести печного жара, а сделал вид, будто лишился аппетита.

Адриан буквально каменеет от этих слов. Фанни пьет кофе крупными глотками и вздыхает с облегчением:

— Боже, как это было кстати!

Элинор спрашивает:

— И все?

Фанни удивляется:

— Вам мало?

— Но там ничего нет о... наших студенческих годах?

— Это же было не для записи. А можно мне еще и тостом разжиться?

Элинор пожимает плечами и роняет равнодушно:

— Берите.

— А может, изволите что-нибудь горяченькое? Яичницу не желаете? — издевается Сэм. — Вы какую предпочитаете — глазунью или болтунью?

— Нет, больше ничего не надо, — говорит Фанни и сует в рот тост. — Наверное, у меня приступ гипогликемии — я только что потеряла сознание в машине...

— Вот что, не знаю, как вы, а я подустал от этого цирка, — перебивает ее Сэм. — Говорите, зачем явились, и катитесь отсюда. А то и сразу катитесь.

Фанни обводит их взглядом, затем смотрит в угол на не включенный телевизор и спрашивает:

— Вы что, правда, не знаете?

— Не знаем — чего? — недоумевает Элинор.

— Какое странное чувство! Вы словно за стеклом. В другом эоне. Ничего не знаете.

— Не знаем о чем? — не выдерживает Адриан.

Примерно полтора часа назад Фанни Таррант сидела на переднем пассажирском сиденье красного "BMW 318i", за рулем которого был ее партнер Крайтон Дейл. Они направлялись в Гэтуик, чтобы попасть на каникулярный чартерный рейс в Турцию. Машина скользила по средней полосе лондонской окружной дороги со скоростью семьдесят миль в час. Крайтон, профессиональный юрист, неукоснительно соблюдал правила ограничения скорости. Его водительские права отличались девственной чистотой, и он намеревался сохранять их такими и впредь. Если парочке доводилось спешить, за руль садилась Фанни и

развивала скорость. Но в это раннее воскресное утро особого движения на М25[1] не было, да и впереди у них еще оставалась куча времени.

Поднялись они ни свет ни заря, разбуженные в своей клеркенвильской мансарде двумя будильниками и телефонным звонком, который заказали в "Бритиш телеком", наскоро натянули на себя одежду, подцепили упакованные накануне сумки и, зевая и спотыкаясь после куцего сна, шагнули в туман Восточного Лондона. Но вскоре они повеселели — пьянило предчувствие отдыха. Они были красивой парой — светловолосая, гибкая Фанни и поджарый, горбоносый Крайтон с ежиком шелковистых каштановых волос — и, похоже, сознавали это. В автомобильную стереосистему был вставлен диск, звучала тихая музыка. Играла бельгийская музыкальная группа "Энигма" — смесь грегорианского хорала с электронной танцевальной музыкой, которую оба они любили за чувственные ритмы и легкий привкус святотатства.

— Ты взял фотоаппарат? — вспоминает Фанни.

— Да. Но его надо зарядить, куплю в аэропорту пленку.

— А я — сегодняшнюю газету.

— Ты вроде бы собиралась забыть о существовании газет на две недели.

— Это последний штрих — потом можно и успокоиться.

— Что там у тебя?

— Дневник и интервью с Адрианом Ладлоу.

— Что еще за Ладлоу?

— Да, — вздыхает Фанни, — боюсь, именно так и скажут, развернув газету, чуть ли не все читатели: — *Что еще за Ладлоу?*

— Зачем же ты поехала к нему?

— Когда-то он написал книгу, которая очень много для меня значила. "Укрытие".

— Не знаю, не читал... Кажется, у тебя давно не было настоящей звезды. Они что, стали побаиваться тебя?

— Не столько они, сколько их прихвостни, — объясняет Фанни. — Теперь пиар-публика требует, чтобы с ней согласовывали интервьюера, а стоит им услышать мое имя — тут же отказ. Для меня единственный шанс — прорваться и поговорить с самой знаменитостью. По моему опыту, мало кто способен отказаться от приглашения поговорить о себе любимом. А ты тоже держи ухо востро, — добавляет Фанни, — до этого мне еще не приходилось раздеваться догола, чтобы выудить историю.

— А, Ладлоу — это тот, с сауной?

— Он самый.

— По-моему, типичный грязный старикан, — негодует Крайтон.

— Нет, он был скорее мил. И совершенно безобиден, — не соглашается Фанни.

— Надеюсь, тем не менее ты его приложила по полной, — гнет свое Крайтон..

— Ты что, ревнуешь? — недоумевает Фанни.

— Не столько ревную, сколько не доверяю, — поясняет Крайтон. — На что она похожа, эта сауна?

1. Главная лондонская окружная дорога.

– Такой себе деревянный сарайчик, совсем маленький. В углу печка. Двухуровневые полки; рассчитан на троих; четверо – уже под завязку. Практически без окон, с потолка льется тусклый желтенький свет – в общем, полное ощущение духовки.

– Вы оба были голые?

– Я сначала было задрапировалась в полотенце, но потом сняла – очень мешало.

– А он не пробовал?..

– Нет. Но была такая минута, когда он... – Голос Фанни дрогнул – ей припомнилась эта минута.

Крайтон, не спускавший глаз с дороги, мечет в нее короткий острый взгляд.

– Когда он что?

– Прикоснулся ко мне. Но это не в сауне, а позже, когда мы отдыхали, завернувшись в купальные халаты. Я полностью расслабилась, было так хорошо. Я показала ему свою татуировку. Он потрогал ее пальцем. И вдруг атмосфера накалилась. Не знаю, что было бы дальше, если бы в эту секунду не появилась его жена.

– Его жена? Ты мне раньше об этом не рассказывала.

– Крайтон, да мы в последнее время двух слов не успевали друг другу сказать, так оба были заняты. И сексом уже сто лет как не занимались.

– Я намерен наверстать упущенное в ближайшие две недели, – заявляет он. – Собираюсь замучить тебя вконец. – Фанни вместо ответа самодовольно улыбается. – Так что ж она сказала, эта самая жена?

– Поначалу ничего особенного. Но потом, когда он на несколько минут вышел, она вдруг выложила, каково это быть замужем за ним, – получилась довольно горькая исповедь. Ей нужно было выговориться.

– Короче, ты *сделала* его?

– Да, – подтверждает Фанни. – Думаю, да.

– Умница. – В эту минуту CD замолкает, и Крайтон просит: – Поставь что-нибудь еще.

– Давай послушаем радио, – просит Фанни. – Сейчас как раз новости.

– Опять новости, – сокрушается он.

Фанни нажимает кнопку на системе – включается Би-би-си-4. Ведущий по телефону обсуждает с кем-то произошедшую автокатастрофу. Проходит минута, а может, и две, прежде чем они слышат "Париж", "папарацци", "принцесса Диана".

– Диана? – вскрикивает Фанни. – Господи, что она еще выкинула?

Ведущий заканчивает телефонный разговор и объявляет:

Для тех, кто только что присоединился к нам. Получено официальное подтверждение: принцесса Уэльская скончалась от полученных травм в четыре часа утра в парижском госпитале...

Фанни ахает и хватает Крайтона за руку, из-за чего машина слегка вихляет в сторону.

– Диана погибла? Не могу поверить.

– Тише! – говорит он. – И отпусти мою руку.

Они внимательно слушают краткий выпуск новостей.

– Не могу поверить, – твердит Фанни. – Диана *умерла*. И Доди тоже.

— И водитель, — добавляет Крайтон. — Наверное, столкновение. — Он немного ослабляет нажим на педаль акселератора и сбрасывает скорость до 67 миль.

— Не могу поверить, — твердит Фанни.

— Ты это уже говорила, — пытается остановить ее Крайтон.

— Невероятно!

— Не так уж невероятно, — не соглашается Крайтон. — Ты только вспомни, что она выделывала в последнее время. Во всем этом было что-то безумное, безудержное. И обреченное — пахнувшее смертью.

— Но не такой же!

— Зато какой карьерный взлет, — отвечает Крайтон.

Фанни прыскает, но ей сразу делается стыдно.

— Крайтон! Это гнусно!

— Однако справедливо, — не унимается он. — Теперь уж никто никогда не посмеет ее критиковать.

Фанни на какое-то время погружается в молчание. Наконец, у нее вырывается:

— Черт!

— Ты о чем?

— Там у меня в "Дневнике" есть о Диане.

Крайтон переводит взгляд с дороги на Фани.

— Что именно?

— Пара теплых слов.

— Иначе и быть не могло, ведь это ты писала, верно?

— Вот черт! — снова восклицает Фанни. — На что это будет похоже — ведь читатели знают, что она *загнулась*?

— Думаю, сегодня утром ты не одна в таком положении.

— От этого мне не легче, — огрызается Фанни.

— Я просто пытаюсь тебя успокоить. Дьявольщина! — восклицает он и бьет кулаком по рулю от огорчения.

— Что случилось? — пугается Фанни.

— Я пропустил поворот на M23, — говорит он и выключает радио.

— Не трогай радио!

— Оно меня отвлекает. Из-за него я пропустил поворот.

— Великое дело! Повернешь назад на следующем съезде.

— Я сам знаю, что делать. — Крайтон едва сдерживает раздражение. — Терпеть не могу промазывать. Слава Богу, у нас еще полно времени впереди. — Он снова доводит скорость до 70 миль.

Через несколько миль они доезжают до места, где можно развернуться, выезжают на противоположную полосу и возвращаются к пересечению с M23. Когда они оказываются на своем шоссе, Крайтон заметно веселеет и замечает:

— Потеряли всего минут двадцать.

Фанни, которая давно молчит и думает о чем-то своем, включает радио. Крайтону это явно не по душе, но он сдерживается и ничего не говорит. Ведущий беседует с корреспондентом, который докладывает, что у Кенсингтонского дворца начинают собираться люди, у многих с собой цветы. Корреспондент интервьюирует их — спрашивает, что привело их сюда. Одна из женщин отвечает: *Она приходила в больницу, когда там лежал мой малыш. У него была лейкемия. Она держала его за ручку и разговаривала с ним. Она была чудесная.*

Фанни разражается слезами. Крайтон смотрит на нее с удивлением.

— Что с тобой? — спрашивает он и снова выключает радио.

— Сама не знаю, — признается она.

— Ну ладно, все это печально. И очень ее жаль. Но ты даже не знала ее. И она тебе не нравилась.

— Понимаю, что это глупо, — говорит Фанни и сморкается. — Но ничего не могу с собой поделать.

— Может, у тебя критические дни?

— Ради Бога, Крайтон, — взвивается Фанни. — Неужели у меня не может быть обыкновенных человеческих чувств? Неужели все на свете объясняется гормонами?

— В Турции тебе сразу станет лучше, — говорит он, стараясь ее ободрить. — Даже раньше — как только самолет поднимется в воздух. Отпуск начинается в ту минуту, как стюардесса подносит первый бокал вина за счет авиакомпании, — я всегда так считал.

Фанни насупившись молчит некоторое время. Затем тихо говорит:

— Я не поеду.

— Что?

— Не поеду в Турцию.

— Что ты такое говоришь?

— Ты просто не понимаешь, Крайтон, это информационная бомба. Погибла самая знаменитая женщина в мире. Ничего подобного не происходило... ну, не знаю... со времени убийства Кеннеди. Реакция должна быть... невероятной. Как поведет себя королевская семья? Как поведет себя страна? Это будут всем похоронам похороны. Я не могу уехать из Англии *в такое время*.

— Ты хочешь отменить поездку?

— Да.

— Деньги нам не вернут.

— Что ж, очень жаль.

— Но мы так долго ждали отпуска — недели, месяцы! Мы оба измотаны. Нам необходимо отдохнуть, Фанни!

— Я могу потерпеть еще несколько недель.

— Зато я не могу каждый раз договариваться на работе!

— Тогда езжай один, — отвечает Фанни.

— Один?

— Да. Я не возражаю.

— *Ты* не возражаешь, — горячится Карайтон, — а меня спросить ты не хочешь? Ты думаешь, мне будет приятно одному торчать две недели в турецкой гостинице в каком-то курортном городишке?

— Может, ты познакомишься с какими-нибудь симпатичными людьми, — высказывает предположение Фанни.

— В самом деле? Ты, наверное, не заметила, люди обычно ездят в отпуск парами или семьями. И не рвутся завязывать знакомство с одинокими молодыми людьми.

— Откуда ты знаешь, а вдруг там будет одинокая молодая женщина, — вырывается у Фанни, но она явно тут же жалеет о сказанном.

— И ты ничего не имеешь против?

Фанни старается уклониться от его взгляда, но он повернул голову и гневно смотрит на нее.

— Нет, если это будет безопасный секс и ты потом ничего мне не скажешь, — говорит она с вызовом.

— Ушам своим не верю, — недоумевает Крайтон. — Ты не в своем уме, Фанни. Ты ставишь на карту наши отношения.

— Извини, Крайтон, но я просто не могу себе представить, что нежусь у бассейна в Турции, пока тут совершается история. Почитываю в шезлонге позавчерашние газеты. Конечно, я бы предпочла, чтобы ты остался со мной. Но если тебе нужно ехать, езжай. Я не в обиде.

— Ладно, поеду.

— Давай.

До аэропорта они едут в угрюмом молчании. Крайтон подруливает прямо к залу регистрации, останавливается напротив стеклянных дверей, выходит из машины, не вынимая ключей из зажигания, и открывает багажник. Фанни стоит рядом с ним, пока он выгружает свои вещи.

— Прости, Крайтон, — говорит она несчастным голосом. — Хорошего тебе отдыха!

Он поворачивается и уходит, не говоря ни слова. Стеклянные двери разъезжаются перед ним и тотчас смыкаются за его спиной.

А Фанни садится в машину, подстраивает под себя водительское сиденье, заводит мотор и включает радио: *Известие было доставлено членам королевской семьи в Балморал, где они традиционно проводят лето,* — объявляет диктор. — *Надо полагать, принц Чарлз уже сообщил юным принцам о смерти матери.* Фанни круто берет от кромки тротуара, свернув перед самым носом лимузина, водитель которого резко тормозит и сигналит. Рванув вперед, Фанни чудом избегает столкновения.

Растерянная, заплаканная, жадно вслушивающаяся в голос диктора, Фанни не замечает на выезде из аэропорта знак на M23 и оказывается на тихой проселочной дороге. Она едет медленно, вглядываясь во все дорожные знаки, силясь понять, куда попала.

— Не знаем о чем? — не выдержал Адриан.

— Диана погибла.

— Какая Диана?

— Диана, принцесса Уэльская.

— *Что?* — вскрикивает Элинор.

— Как? — вскрикивает Адриан.

И Фанни рассказывает о машине, которая неслась по Парижу, преследуемая папарацци, о туннеле, бетонном столбе, роковом столкновении.

— Когда же это произошло? — уточняет Сэм.

— Сегодня на рассвете.

— Это точно? Есть официальное подтверждение? — допытывается Адриан.

— Да. Мы слышали сообщение по автомобильному радио час тому назад или, может, чуть больше.

— Кто это мы?

— Мы с Крайтоном. По дороге в Гэтуик.

Адриан бросает взгляд в окно.

— Значит, Крайтон с вами?

— Нет, он улетел в Турцию.

— А вы отказались от поездки из-за смерти Дианы?

— Да, — подтверждает Фанни. — И, похоже, от отношений с Крайтоном тоже. Но я и помыслить не могла, что уеду в такую минуту.

— Но зачем вы прибыли *сюда*?

— В сегодняшнем "Сентинеле" у меня два материала. Ваше интервью. И отрывок из "Дневника". Почти весь о Диане, — Фанни умолкает и кусает губы.

— Ну и дела! — бормочет Сэм.

— Когда я услышала новость, меня просто оторопь взяла — я не поверила. Но тут же вспомнила, что написала в "Дневнике". И подумала о тех, кто, едва очнувшись от сна, узнает о смерти Дианы, откроет газету и прочтет мои подкалывания в ее адрес. Помню каждое свое слово: *Она хочет существовать одновременно в двух ипостасях: как Мадонна минных полей, которая баюкает безногих-безруких младенцев, и как Мессалина Западного мира, которая упивается роскошью на быстроходной яхте Доди, в купальнике из леопардовой шкуры...*

— Чудненько, — куражится Сэм. — Знакомый почерк!

— Не одна я пишу о ней — пишут и другие журналисты, но кому же хочется, чтобы такое появилось за его подписью в подобный день. Я бы все на свете отдала, чтобы эти слова исчезли, но ничего не исправишь: они напечатаны черным по белому и уже на пути в сотни тысяч домов... По радио сказали, что люди собираются у ворот Кенсингтонского дворца и кладут цветы у ограды. Передавали разговор репортера с женщиной, чьего ребенка Диана навещала в больнице... Я не могла сдержать слез, когда слушала. Крайтон решил, что у меня крыша поехала... Мы страшно поссорилась из-за того, что я не еду в Турцию. Он просто пошел к самолету, а машину оставил мне. Вообще-то я не в состоянии была вести — пропустила знак на шоссе, выезжая из аэропорта, попала на проселочную дорогу. Решила, что безопаснее оставаться, где есть. И все время слушала радио — раз за разом повторяли одно и то же. А у меня проплывали в голове слова из моего "Дневника". *Принцесса в двух ипостасях* — это подзаголовок колонки. Я спросила себя, а почему, черт подери, ей было не иметь двух ипостасей? Разве все мы этого не хотели бы, будь у нас такая возможность? До чего же подло. А потом, — тут Фанни поворачивается к Адриану, — я вспомнила, что у меня еще статья про вас в этом номере... Стала прокручивать ее мысленно и поняла, что она тоже не без подлинки. Тут мне попался на глаза указатель с названием вашей деревни... и я свернула.

— Чего же вы хотите? — вступает в разговор Элинор. — Чтобы мы вас простили?

— Это было бы слишком хорошо, — вырывается у Фанни, которая вроде об этом и не думала.

Адриан пожимает плечами.

— Ну, если наше прощение что-нибудь значит...

— Нет! — перебивает его Сэм. — Не давай ей выкрутиться, Адриан. Провалиться мне на этом месте, если я позволю ей выйти сухой из воды.

— О, я не имела в виду вас, мистер Шарп. Я вовсе не испытываю угрызений совести по поводу *той публикации*.

— Вот и хорошо. Я как раз собирался сказать, что вы можете засунуть свои угрызения совести себе в задницу, — заявил Сэм. — В жизни не слышал такой собачьей чуши — сплошные сопли.

Фанни даже не смотрит в его сторону.

— Послушайте, не нужно огорчаться из-за моего интервью, — обращается она к Адриану. — Никто его не будет читать.

— В каком смысле?

— В сегодняшних воскресных газетах будут читать только о Диане. Люди будут смотреть телевизор, слушать радио и, сгорая от нетерпения, ждать завтрашних газет. Сейчас все жаждут прочесть одно и то же, и это вовсе не моя статья о вас. Я потому и приехала — хотела вам сказать это. А теперь мне пора. Спасибо за завтрак.

Фанни выходит из комнаты. Слышно, как закрывается дверь, а потом — заводится мотор. Адриан подходит к окну посмотреть.

Элинор первой нарушает молчание:

— В голове не помещается.

— Что именно? Обращение Фанни Таррант на пути в Гэтуик? — интересуется Сэм.

— Смерть Дианы, — обрывает его Элинор.

— А-а, — тянет Сэм.

Они слышат, как шуршат шины по гравию. Адриан отходит от окна.

— Это так поэтично, правда? Прямо греческая трагедия. Трудно поверить, что жизнь способна так откровенно подражать искусству.

— По-твоему, поэтично попасть в аварию и превратиться в кровавое месиво? — возмущается Элинор.

— Да, но убегая от папарацци. Фурий массмедиа. Причем вместе с последним любовником. Любовь и смерть. Ужасающая симметрия.

— Почему тебе нужно все превращать в литературу? — негодует Элинор. — Она, слава тебе Господи, была женщиной из плоти и крови. В расцвете лет. Матерью двоих сыновей.

— По-моему, она тебя не слишком занимала, — напоминает Адриан.

— Пожалуй... вернее, мне так казалось, — тянет Элинор задумчиво. — Но когда она сказала, — тут Элинор делает жест в сторону уехавшей Фанни, — когда она сказала "Диана разбилась", у меня что-то оборвалось внутри. Словно речь шла о близком человеке. Непонятно как-то.

— Она была звездой, — объявляет Сэм. — Вот и весь секрет.

— Нет, не весь, Сэм, не весь, — с этими словами Элинор включает телевизор и усаживается в шезлонг рядом с Сэмом. Телевизор старой модели разогревается довольно долго и наконец включается.

— Если все случившееся видится мне как драма, это вовсе не значит, что я не потрясен, — оправдывается Адриан. — Напротив, я потрясен несравненно больше, чем ожидал от себя. Пожалуй, не так сильно, как Фанни Таррант, однако...

— Фанни Таррант! Ты что, купился на это посыпание главы пеплом? — возмущается Сэм. — Да через пару дней она вернется на бойню. И она, и все остальное племя наемных писак.

С первыми словами ведущего Адриан тоже садится в шезлонг, приготовившись слушать вместе с Элинор и Сэмом.

— Не знаю, смерть может все перевернуть. Даже смерть человека незнакомого, если она достаточно...

— Поэтична? — подхватывает Сэм.

— Вот именно. "...при помощи сострадания и страха производит катарсис подобных аффектов", — цитирует Адриан.

— Старый добрый Аристотель! Что бы мы без него делали? — подхватывает Сэм.

— Мы жалеем жертву и страшимся за себя. Таково могущество трагедии, — продолжает Адриан.

— Помолчи немного, Христа ради, — не выдерживает Элинор, которая сидит между мужчинами. — Я ничего не слышу из-за тебя.

Представитель какого-то благотворительного общества беседует с ведущим о помощи пострадавшим от противопехотных мин, которой занималась принцесса.

— Ты, значит, думаешь, что мы нуждаемся в национальном катарсисе? — откинувшись назад, чтобы взглянуть в лицо Адриану за спиной Элинор, спрашивает Сэм.

На экране в это время идет архивная видеозапись: Диана в костюме "сафари" с высоко поднятой головой идет по линии, отмеченной саперами на заминированном поле, твердо ставя одну ногу перед другой.

— Ну, посмотрим, — заключает Сэм и обращается к Элинор: — Мне, пожалуй, пора, Элли. Где моя ваза? — Он встает и оглядывается по сторонам: ищет вазу.

— Ой, не уезжай, Сэм! — просит Элинор. — Оставайся.

— Ну, не знаю...

— Адриан, — говорит Элинор.

— Что?

— Скажи Сэму, чтобы остался.

— Останься, — произносит Адриан, не отрывая глаз от экрана.

— У меня джет-лег, — объясняет Сэм Элинор. — Я с ног валюсь — хочу спать.

— В гостевой комнате есть кровать, — уговаривает его Элинор.

— Я думал, она нужна... — мямлит Сэм, жалея, что затронул опасную тему, — Адриану.

Адриан всем корпусом поворачивается к Сэму и говорит:

— Садись. Я хочу, чтобы ты остался.

— Ну ладно, — соглашается Сэм и снова садится. Элинор пожимает ему руку. Они смотрят на экран. Клип с минным полем кончился. Ведущий вместе с вращающимся креслом разворачивается к зрителям.

— Он что, плачет? — не верит своим глазам Сэм. — По-моему, он плачет.

— Да, — подтверждает Элинор.

— Невероятно. Это просто невероятно.

Сэм потрясен.

— Вот видишь! — говорит Адриан.

Диктор спрашивает корреспондента, ведущего репортаж у Кенсингтонского дворца, проявляют ли люди, которые кладут у ограды цветы, враждебность по отношению к присутствующим там фоторепортерам, ведь известно, что *папарацци* причастны к произошедшей трагедии. Да, есть отдельные случаи, подтверждает репортер. Какая-то женщина кричала на фотографа: *Что еще вам от нее нужно?*

Из холла слышно, как в щель почтового ящика просовывают газеты, которые шлепаются на пол.

— Принесли газеты, — констатирует Элинор.

— Пойти за ними? — спрашивает Сэм.

— Нет, пусть лежат, — останавливает его Адриан, не отрывая глаз от экрана.

И они смотрят дальше.

Превратить театральную пьесу в прозаическое произведение — задача довольно необычная, тогда как инсценировать роман для фильма или телесериала — занятие более чем распространенное, у меня и самого есть опыт такого рода. "Беллетризация" фильмов и телесериалов — дело тоже общеизвестное, хотя и малопочтенное. И уж поистине несть числа прозаическим сочинениям, превращенным в пьесы — правда, сами авторы подобным переписыванием почти никогда не занимаются. Переделка же драматического произведения в беллетристическое — наверное, самый нетривиальный случай адаптации. Поэтому, может быть, стоит объяснить, зачем и каким образом я подверг подобной метаморфозе "Горькую правду".

Идеи, которые по большей части лежат в основе моих прозаических сочинений, обычно мне довольно долго и основательно приходится развивать и разветвлять, поскольку именно в таком виде они пригодны для романа. Пьесу же "Игра в писателей" я сочинил впервые, когда понял, что основное содержание сводится к взаимоотношениям всего пяти человек — слушателей курса по литературному мастерству, живущих в одном кампусе, а, значит, интрига, в соответствии с требованиями классической драмы, отличается единством времени, места и действия. Когда в 1990 году я помогал Бирмингемскому репертуарному театру ставить "Игру в писателей", это было не только захватывающе интересно, но и по большей части приятно. Два театра, один за другим, поставили эту пьесу, еще немного — страшно сказать! — и ее бы приняли к производству в Лондоне и Нью-Йорке. Мне довольно настойчиво советовали не останавливаться на достигнутом и написать еще одну вещь (я и в самом деле задумал трилогию: три пьесы о литературной жизни в современном обществе). Как мне казалось, моя новая тема: интервьюирование знаменитостей — исполнена внутреннего драматизма.

Интервью как журналистский жанр появилось в Англии в XIX веке, перекочевав к нам из Америки, но в последнее время и состав собеседников, и площадь занимаемых интервью колонок невероятно разрослись. Когда в конце 50-х я только начинал писать романы, авторов редко интервьюировали, разве что очень и очень знаменитых; просить у меня о чем-либо подобном никому не приходило в голову года эдак примерно до 1980-го. Сегодня же интервью — не только в газетах и журналах, но и на радио, и даже в Интернете — обязательная часть раскрутки чуть ли не любого художественного произведения.

Изменились за это время и отношения между интервьюером и интервьюируемым. То, что прежде было довольно пресным и вежливым способом общения, приобрело форму более агрессивную — разведки боем. Интервьюеры жаждут крови, жаждут новых кровавых разоблачений своих собеседников в обмен на бесплатную рекламу. Они стремятся к самоутверждению и демонстрации собственных литературных талантов. В результате и у них самих появляется шанс стать звездами, пусть и меньшей яркости. С другой стороны, их собеседникам случается испытывать горечь — они ощущают, что их оскорбили и предали.

Мне кажется, что интервью — идеальный драматургический материал, в котором есть место для борьбы, сделки, исповеди, искушения, а то и всего вместе. В пьесе я повысил ставки этого жанра, ибо в главной сцене писатель без ведома интервьюера сам его интервьюирует, рискуя при этом выдать свою ревниво оберегаемую тайну. Когда я писал (и многократно переписывал) пьесу, труднее всего было встроить эту ситуацию в контекст человеческих взаимоотношений, а затем — найти развязку для возникших коллизий. Мне это долго не давалось, и

лишь за два месяца до того, как пьеса была принята театром к постановке, я нашел устраивающую меня концовку.

Спектакль, сыгранный в Бирмингеме в феврале 1998 года, как мне кажется, публике понравился — чего не скажешь о критиках ведущих британских газет, чьи отзывы отнюдь не способствовали постановкам в Лондоне или где-либо еще.

В Бирмингеме пьесу посмотрели семь с половиной тысяч зрителей. Готовя текст к публикации в издательстве "Секер и Уорбург", я не льстил себя надеждой, что он привлечет к себе внимание тысяч читателей. Пьесы, даже принадлежащие перу известных драматургов, не расходятся большими тиражами. Время от времени в голове у меня мелькала мысль, что стоило бы, возможно, попробовать превратить пьесу в повесть.

Когда появился анонс о выходе "Горькой правды" в печать, удивительно много людей из журналистского, а также издательского мирка решили, что это мой новый роман, переделанный из пьесы, а уразумев, что это не так, явно потеряли к моему детищу интерес. Это заставило меня еще крепче задуматься, а не превратить ли и в самом деле "Горькую правду" в прозу, и она будет иметь куда более широкое хождение, причем не только в Британии, но и в других странах, ведь ожидать, что пьесу когда-нибудь поставят или переиздадут, практически не приходится. Тем не менее я ничего не предпринимал в этом направлении, пока в марте 1999 года мне не довелось побывать в Париже на коллоквиуме по переводу. В аэропорту меня встретила моя французская издательница, которая только что прочла пьесу и чуть ли не с первой минуты заявила, что вещь ей понравилась и она намерена ее печатать. А уж когда я упомянул, что подумываю переделать ее в прозаическое повествование, энтузиазму ее не было границ. И я решил, что если вообще собираюсь этим заниматься, то делать это нужно прямо сейчас, и, как только вернулся домой, отложив в сторону другие дела, взялся за работу.

Новое воплощение "Горькой правды" всегда мне виделось как повесть, а не как роман: небольшая книжечка, сохраняющая строение и фактуру исходного материала. Видимо, одна из причин, в силу которых пьесы так редко беллетризуют, состоит в том, что пьесу средней величины нужно основательно расширить, чтобы довести ее до объема среднего романа, а при дописывании рискуешь загубить самую суть — драматическую сосредоточенность на нескольких решающих эпизодах в жизни главных действующих лиц. Раздвинуть границы моей пьесы и "впустить" туда неторопливые описания прежней жизни или мыслительного процесса моих героев, как это обычно делается в романах, было бы, как я считал, серьезным просчетом. Единственное сколько-нибудь заметное послабление, которое я позволил себе в четвертой заключительной главе, — это бóльшая гибкость повествовательной формы, которая дала мне возможность передать изменившиеся чувства моей героини-журналистки глубже и обстоятельнее, чем дозволяют каноны "правильно" построенной пьесы.

Иначе говоря, история разворачивается как повесть за счет тех же диалогов, тех же взаимоотношений четырех действующих лиц и тех же трех эпизодов, происшедших за три недели, как и в пьесе. Здесь нет ни преимуществ авторского проникновения в сознание героев, ни ограничений, накладываемых точкой зрения лица, от которого ведется рассказ в ту или иную минуту. Разумеется, в такой повествовательной технике нет ничего нового. Ею пользовались, более или менее последовательно, многие английские писатели XX века, восставшие против романа "потока сознания", — например, Ивлин Во, Кристофер Ишервуд и Генри Грин. Впоследствии ее с большим успехом применил Малколм Брэдбери в своем

"Историке". Я в такой манере целую вещь написал впервые, как и впервые написал повесть.

"Вытанцевалась" ли она, судить читателю, но для меня это было увлекательное и полезное занятие; в работе мне очень пригодились замечания и поправки, относившиеся к постановочному периоду, а также собственные мои впечатления от увиденного на сцене во время репетиций. Любопытно, что все исправления, которые вносятся в текст пьесы во время ее обсуждения, считаются интеллектуальной собственностью драматурга, независимо от того, кто истинный их автор. По меньшей мере одну шутку нужно поставить в заслугу Брайену Продеро, исполнителю роли Адриана, а заодно и множество жестов и смысловых нюансов, попавших в повесть из спектакля. С другой стороны, некоторые строчки и эпизоды, которые мне пришлось вырезать из текста на разных стадиях постановки — из-за того ли, что они затягивали действие, или же не годились для передачи на сцене, — в повести пришлись очень кстати. Таковы, например, цитаты из ядовитого очерка Фанни Таррант о Сэме Шарпе. И когда при написании повести все купюры пошли в дело, это — как и многое другое — стало для меня нечаянной радостью, потому что, как и большинство писателей, наверное, — я терпеть не могу выбрасывать свой труд в корзину.

Дэвид Лодж

Пьер Бельфон

Совещание

Пьеса

Перевод с французского Нины Кулиш

Действующие лица

Жан-Поль Готье-Монвель — председатель жюри премии Бенжамена Констана, постоянный автор издательства "Вожла".

Александр Шариу — генеральный секретарь жюри премии Бенжамена Констана, постоянный автор издательства "Гранадос".

Клодина Ле Галлек — член жюри премии Бенжамена Констана, постоянный автор издательства "Пресс дю Шеналь".

Микаэль Фоссер — член жюри премии Бенжамена Констана,публикуется в разных издательствах...

Отдельный кабинет на втором этаже парижского ресторана. Два окна выходят на улицу; пасмурное, дождливое осеннее утро. Горят две люстры. На стенах висят картины. Сбоку дверь. По одну сторону двери — книжный шкаф, по другую — шкаф для одежды. На сервировочных столиках — батареи бутылок с различными напитками, несколько ведерок со льдом, вазочки с закусками к аперитиву и т. п. В углу — большой телевизор. На мольберте стоит грифельная доска. В центре — овальный стол, кресло и стулья.

Готье-Монвель входит, почти согнувшись пополам. Видно, что каждый шаг стоит ему громадных усилий. Следом за ним входит Шариу. Готье-Монвель с шумным вздохом падает в кресло.

Готье-Монвель. Как всегда, мы первые!

Шариу (*взглянув на часы*). Ну, еще бы! Жди от них пунктуальности!

© Lansman (Editeur) et Pierre Belfond
© Нина Кулиш. Перевод, 2009

Готье-Монвель. И так каждый год! Впрочем, это не имеет ни малейшего значения. Могли бы вообще не приходить!

Шариу. Если они вообще не придут, у нас будут большие проблемы! (*Достает из портфеля несколько книг и кладет их на стол.*)

Готье-Монвель. Не такие уж большие... В этот раз голосование – простая формальность. Мы ведь уже пришли к единому мнению...

Шариу. Такое утверждение несколько преждевременно...

Готье-Монвель. Да ничуть! Мне даже жалко: по натуре я боец и с наслаждением ввязался бы в драку! (*Берет одну из книг и торжествующе потрясает ею.*) "Трудные роды" – вне конкуренции. Что за книжка! Что за книжка! Такой уровень... (*Взмахивает рукой и издает звук, похожий на шум взлетающего самолета.*)

Шариу (*встает и открывает бутылку шампанского*). Если ты так на это смотришь, можно и не голосовать!

Готье-Монвель (*скорбно*). Понимаешь, остальные романы, которые мы включили в шорт-лист, на самом деле никуда не годятся. (*Пауза.*) А сколько всего книг выдвинуто?

Шариу. Двести десять. Нет, двести одиннадцать.

Готье-Монвель. Это рекордное количество, верно?

Шариу. Для нашего жюри – да.

Готье-Монвель. Издатели взбесились!

Шариу подходит к нему с двумя бокалами.

Шариу. За твое здоровье, дорогой председатель! (*Садится.*)

Готье-Монвель. За твое здоровье, дорогой генеральный секретарь! (*Снова берет в руки "Трудные роды".*) Нет, но какая книжка! И какой стиль!

Шариу. Извини, пожалуйста, но тут я не могу целиком и полностью с тобой согласиться. На мой взгляд, стиль Рекуврера нельзя назвать его сильной стороной. Сплошные клише, масса повторов, нанизывание эпитетов, нагромождение наречий: в общем, это не Шатобриан!

Говоря это, достает из кейса несколько листков бумаги. Затем встает, подходит к мольберту и кладет возле доски кусок мела и тряпку.

Готье-Монвель. Но ведь это ты настоял, чтобы "Трудные роды" возглавили шорт-лист?

Шариу. Да, для контраста! (*Садится.*)

Готье-Монвель (*пожимая плечами*). А я вот уверен, что читатели будут без ума от "Трудных родов"!

Шариу (*повернув книгу*). Сто двадцать франков ВВН?

Готье-Монвель. Что?

Шариу. "Трудные роды" стоят сто двадцать франков, включая все налоги? (*Протягивает книгу Готье-Монвелю.*)

Готье-Монвель. Триста двадцать страниц, сто двадцать франков – это нормально.

Шариу. Гораздо выгоднее получить Констановскую премию за книгу, которая стоит сто двадцать франков, чем за ту, что стоит восемьдесят!

Готье-Монвель. Лично я никогда не принимаю в расчет подобных соображений.

Шариу. Я тоже. Но прикинь: авторский гонорар составляет пятнадцать процентов с экземпляра. А пятнадцать процентов от ста двадцати франков — это получше, чем пятнадцать процентов от восьмидесяти! Пятнадцать процентов от ста двадцати, это будет... восемнадцать франков, а если эти восемнадцать франков умножить на триста тысяч — обычный тираж книги, получившей Констановскую премию — будет пять миллионов четыреста тысяч. Этих денег Рекувреру хватит на новую машину. (*Пауза.*) А ведь будут еще гонорары за улучшенное издание и за издание карманного формата, отчисления с продажи прав в другие страны, за права на кино- и телеверсию... В общей сложности, больше семи миллионов.

Готье-Монвель. А издатель — примерно вдвое больше.

Шариу. Можешь смело округлить до двадцати!

Готье-Монвель. Мы помогаем им наживать состояния, а сами не имеем с этого ни гроша.

Шариу. Ни гроша!

Готье-Монвель. И при этом именно нас обвиняют в нечистоплотности... а проще говоря, в продажности!

Шариу. Должны же озлобленные неудачники как-то выпускать пар, вот они и кричат, что в жюри литературных премий сидят коррупционеры. Но мы не одиноки: у министров и у руководителей крупных фирм репутация ничуть не лучше.

Готье-Монвель. Что касается меня, то я до сих пор жду своего первого чека!

Шариу. Дорогой мой председатель, я все же не думаю, что с тобой расплатятся чеком!

Готье-Монвель. Очень остроумно! А я больше не желаю весь год слушать разговоры о том, что нас субсидируют издатели.

Шариу. Ну почему же, это такое хорошее слово: "субсидировать". Происходит от латинского subsidium и означает: оказывать помощь нуждающимся. Тебя это смущает?

Готье-Монвель (*пожав плечами*). Не мы нуждаемся в издателях, а они нуждаются в нас! Что такое издатель? Пустое место. Ты помнишь, как звали издателя Вольтера, Руссо или Мериме? Ты знаешь издателя мадам де Сталь или нашего святого покровителя Бенжамена Констана? Нет. Это мумии, призраки. От них ничего не осталось. Только позабытые имена и пожелтевшие обложки.

Шариу. Точно! Издатели не оставляют следа в истории.

Готье-Монвель. А на нас они наживаются. Если когда-нибудь мне в "Вожла" сделают хоть одно замечание, если вздумают диктовать, как себя вести, поверь, я заберу все мои книги и свалю от них. По-

мимо Вожла, есть десятка два издателей, которые будут рады сотрудничать со мной. И притом на более выгодных условиях!

Шариу. На более выгодных условиях?

Готье-Монвель. От издателя всегда можно добиться более выгодных условий... Молодому Вожла это послужит уроком. А то смотрит на меня, как на мебель. "Как дела, Жан-Поль? Привет, Жан-Поль!" Я стал незаметным, превратился в часть обстановки, вроде торшера! А ведь я когда-то держал его на коленях! (*Пауза.*) Я бы выпил еще. (*Пытается встать, опираясь на стол.*)

Шариу. Пожалуйста, не вставай. (*Берет со столика бутылку.*) Сильно болит?

Готье-Монвель. День — сильнее, день — слабее. Совсем проходит, только когда я ложусь. Кончится тем, что мне поставят протез вместо тазобедренного сустава.

Шариу. Это теперь делают сплошь и рядом. Моему отцу уже почти восемьдесят...

Готье-Монвель (*перебивает*). Да что там твой отец! У меня, между прочим, не только артроз, у меня еще и гипертония, и повышенный холестерин, и проблемы с дыханием. Не говоря уж о простате.

Шариу. Это не помеха для операции на бедре...

Готье-Монвель. Напрасно думаешь! К тому же мне пришлось бы отказаться от выпивки...

Шариу. А заодно — от жареного гуся, от запеченной курицы с фасолью, от оссобуко, от тушеного мяса...

Готье-Монвель. Лучше сразу сдохнуть, а? Если можно, поговорим о чем-нибудь другом! (*Выпивает бокал.*)

Шариу. Например, о Шёнбрунне? Слышал на прошлой неделе его выступление по радио?

Готье-Монвель. Ох!

Шариу. Вздохами тут не отделаешься. Надо поставить его на место.

Готье-Монвель. Пускай нас оскорбляют: это бесплатная реклама! Есть поговорка: больше помета, лучше урожай.

Шариу. Этот Шёнбрунн — опасный тип. Мне не нравятся его нападки на "Банду трех" — на наших с тобой издателей! Он заявил, что — цитирую по памяти — "эти трое вступили в сговор и при пособничестве послушных им — послушных им! — членов жюри распределяют все основные литературные премии"! Надо поставить его на место.

Готье-Монвель. "Банда трех"! Ха-ха-ха! Глупее не придумаешь! Конечно, Шёнбрунн — это особо тяжелый случай, но ведь таких, как он, полно. Только дорвутся до микрофона, сразу начинают поливать всех грязью. Лучше бы издавали приличные книги. (*Пауза.*) Моя мечта — открыть молодого романиста, которого выдвинул никому не известный издатель. Вот уже много лет я работаю на износ, въедливо, строчку за строчкой изучаю десятки нудных графоманских опусов — и хоть бы раз кто-то меня порадовал.

Шариу. И со мной то же самое!

Готье-Монвель. А в этом году Шёнбрунн может орать сколько угодно: премию получит роман, вышедший в "Вожла". (*Шариу досадливо кривится.*) Знаешь, я получил письма от Бенаму и Вилькье, в которых они выражают свое мнение. Вот эти письма. Они присланы на твое имя, дорогой мой генеральный секретарь. Я не вскрывал их, но заранее знаю, что Бенаму и Вилькье проголосовали за "Трудные роды". Итак, у нас есть два голоса. Добавь мой... Получается уже три... Конечно, это голоса трех членов жюри, которые публикуются в "Вожла", но они весомее многих других! Могло бы быть даже четыре, если бы в уставе премии был пункт, по которому голос председателя жюри считается за два.

Шариу. Да, но ведь там нет такого пункта.

Готье-Монвель. Смею надеяться, что и вы с Клодиной в итоге примкнете к партии здравого смысла!

Шариу. Поживем — увидим! Если, предположим, прибавить нас с Клодиной, получится пять голосов. А где взять шестой?

Готье-Монвель. Это будет голос Микаэля. Во время первого, а может быть, и второго тура он для виду поупирается, станет навязывать нам какого-нибудь никому не известного автора. А потом вольется в наши ряды. Это лучшее, что он сможет сделать. Ты не нальешь мне еще шампанского?.. Спасибо. Как ты считаешь, сколько нас будет сегодня?

Шариу. Если кто-то не ввалится в последний момент, четверо: мы с тобой, Клодина и Микаэль.

Готье-Монвель. Четверо! Ну, Вилькье — это понятно, он никогда не приходит. А вот у Бенаму есть уважительные причины.

Шариу. Еще какие уважительные, черт возьми! Позавчера я заезжал к нему в больницу...

Готье-Монвель. Я тоже собирался, но не смог вырваться.

Шариу. В лучшем случае он протянет месяц-два. Это ужасно... Он высох как скелет...

Готье-Монвель. Я так тепло отношусь к нему... Мы с ним переписываемся. Его последнее письмо нельзя читать без волнения. У него такой отточенный стиль. (*Пауза.*) Думаю, лучше писать ему, чем навещать. Некоторые больные не очень-то хотят, чтобы их навещали. Посетители утомляют их и нервируют... Вдобавок им тяжело видеть здоровых людей. Другое дело — письма... Кстати, из-за Бенаму у меня большая проблема.

Шариу. Из-за Бенаму?

Готье-Монвель. Да. (*Пауза.*) Надо подыскивать ему замену.

Шариу. Но он еще не умер.

Готье-Монвель. Ты сам только что сказал: больше месяца-двух он не протянет.

Шариу. Рак желчного пузыря с обширными метастазами...

Готье-Монвель. Бедный Бенаму...

Шариу. Бедный Бенаму...

Готье-Монвель. Я подумал о Фейю...

Шариу. Я могу предложить тебе с десяток имен.

Готье-Монвель. Предлагай! Предлагай! Я подумал о Фейю, но я ничего не имею против Лемерсье, Кафареля, Ван-Дейка...

Шариу. Они все издаются в "Вожла"!

Готье-Монвель. Разумеется! Бенаму тоже издавался в "Вожла".

Шариу. Издается.

Готье-Монвель. Издается, издавался, будет издаваться... это всего лишь грамматика. Я думаю вот о чем: в жюри нельзя допускать дисбаланса. Если выбывает член жюри от "Вожла", его должен заменить член жюри от "Вожла". Таково правило. Есть поговорка: верблюды под смоковницами не ложатся.

Шариу. Ха-ха-ха! (*После каждой поговорки старается смеяться как можно дольше.*) Замечательно, замечательно! И как тонко! (*Пауза.*) Конечно же, я ничего не имею против Фейю. Но на нас наверняка обрушатся с обвинениями, что мы тут устроили закрытый клуб с бессрочным членством — нас ведь избирают пожизненно. Вот в Англии состав литературных жюри подвергается ежегодной ротации.

Готье-Монвель. Меня не волнуют английские литературные жюри, меня волнуют французские. И их сба-лан-си-ро-ван-ность. Посмотри, что получается. В жюри премии Севинье у "Пресс дю Шеналь" четыре голоса из десяти. Это подавляющее большинство.

Шариу. Пожалуй...

Готье-Монвель. Ни для кого не секрет, что премия Эмиля Жирардена — собственность издательства "Гранадос"; и почему-то никто не возмущается, когда премию Жирардена прямо называют премией "Гранадоса". Конечно, "Гранадос" распоряжается ею, как хочет, ведь у него в жюри шесть голосов из десяти.

Шариу (*ворчливо*). Ну, положим...

Готье-Монвель. А мы, даже если заменим Бенаму другим автором "Вожла", все равно будем здесь в меньшинстве: три голоса из десяти.

Шариу (*обиженно*). Пусть издательство "Гранадос" и располагает поддержкой шести членов жюри из десяти, но оно ведь не злоупотребляет этим. (*Готье-Монвель жестами выражает удивление.*) Нет, "Гранадос" присуждает премию Жирардена своим авторам только раз в два года. (*Пауза*). Раз в два года, не чаще.

Готье-Монвель. Это отнюдь не означает, что он остается с пустыми руками! Известно, как это делается: "Я тебе уступаю "Жирардена", а ты мне даешь "Севинье"!" Или: "Я отказываюсь от "Жирардена" и от "Севинье", а ты мне обеспечь "Констана"!" Или: "Жирардена" я оставлю себе, а мои люди в жюри "Севинье" проголосуют за одну из твоих книг".

Шариу (*неуверенно*). Брось, такого не бывает...

Готье-Монвель. Оправдания могут быть любые: кто-то говорит, что надо восстановить справедливость, кто-то — что он печется об интересах друга...

Шариу. Ты всегда умел анализировать события.

Готье-Монвель. Мы все состоим в одном братстве. Единственное требование, которое предъявляется к желающим вступить в него, — это талант...

Открывается дверь, и в комнату стремительно входит Клодина Ле Галлек, нагруженная пакетами. Готье-Монвель делает слабую попытку подняться с места. Шариу встает. Поцелуи, объятия.

Готье-Монвель. Дорогая Клодина! Как это мило с вашей стороны — не забыть о старых дружках!

Клодина Ле Галлек (*поморщившись*). Дружках! Можно подумать, мы шайка преступников!

Шариу. Преступников! Преступников...

Готье-Монвель. Что у вас в пакетах?

Клодина Ле Галлек. А-а, вам интересно! Я не решилась сдать их в гардероб. (*Развязывает один из пакетов.*) Вот! (*Достает четыре или пять кашемировых пуловеров, разворачивает их и по одному прикладывает к себе.*) Нравятся? Удобные, правда? Пощупайте, не стесняйтесь! Мягкие, нежные, правда? Могу сказать, где купила: на углу авеню де л'Опера и улицы Сент-Анн. Магазин почему-то называется "Головной убор". Скажите, что вы от меня, и вам сделают пятнадцатипроцентную скидку — это при том, что цены уже снижены! Полная ликвидация, немыслимая дешевизна! (*Начинает развязывать второй пакет.*) Сейчас я вам покажу другие пуловеры, они еще лучше, просто чудо! Из альпаки... И достались мне почти даром!..

Готье-Монвель. Нет-нет, не искушайте нас! Пора приступить к голосованию, если мы хотим попасть в дневные новости... Сейчас (*смотрит на часы*) уже две минуты первого.

Шариу (*он открыл окно*). Телевизионщики уже приехали. (*Пауза.*) Только бы дождь не пошел.

Готье-Монвель. Тебе-то что?

Шариу. Верно. Мне-то что! (*Закрывает окно, идет к столу и садится.*)

Клодина Ле Галлек (*тоже садится*). Вот письмо и бюллетень нашего дорогого Баталидеса. (*Протягивает конверт Шариу.*)

Шариу. Большое вам спасибо. (*Вскрывает конверт.*) Удивительно! Член жюри, автор издательства "Пресс дю Шеналь", голосует за книгу, вышедшую в "Пресс дю Шеналь"...

Клодина Ле Галлек. И кто бы это говорил!

Шариу. Клодина, вы о чем? Как он поживает, наш дорогой Баталидес?

Клодина Ле Галлек. До весны уехал в Кабри, это возле Грасса. Он утверждает, что климат Парижа вреден для его здоровья... А кого мы ждем?

Шариу. Микаэля.

Клодина Ле Галлек. Один, два (*показывая на себя*), три... и Микаэль. Нас будет только четверо?

Шариу. В прошлом году нас было только пятеро. Впрочем, это не имеет значения, раз мы получили голоса отсутствующих. Нам только легче будет обсуждать...

Готье-Монвель. Перед вашим приходом я говорил Александру, что на предварительных заседаниях явное большинство отдавало предпочтение Франсуа Рекувреру и его роману "Трудные роды". Этот факт отраден вдвойне, поскольку он избавляет меня от необходимости напоминать вам, что издательство "Вожла" уже три года не получало Констановской премии...

Шариу (*протестующе*). Но...

Клодина Ле Галлек (*тем же тоном*). Но...

Готье-Монвель. Знаю, "Вожла" не на что жаловаться: ему предложили достойную компенсацию — три премии Севинье, одну премию Жирардена, две премии Французской академии. Но "Констан" — это "Констан". И в этом году настала наша очередь получить его. (*Повернувшись к Клодине Ле Галлек.*) У вас в "Пресс дю Шеналь" в этом году нет выдающейся книги.

Клодина Ле Галлек. Нет выдающейся книги? А "Праздник у Капулетти", по-вашему, не выдающаяся книга? Этот роман тронул меня до глубины души. В нем столько нежности, благородства, целомудренной сдержанности...

Готье-Монвель. Дорогая Клодина, мы с Александром полностью разделяем ваше мнение. Это чудесный роман, он такой благородный, сдержанный, целомудренный, нежный... Вот почему в понедельник ему наверняка дадут премию Севинье.

Клодина Ле Галлек. Это все меняет! Вы уверены?

Готье-Монвель. Уверен... Уверен... Ни в чем нельзя быть абсолютно уверенным. Но до меня дошли кое-какие слухи, кулуарные разговоры...

Клодина Ле Галлек. Дай-то Бог!

Готье-Монвель. Бог? Ну, таких связей у меня нет! Но сегодня утром я говорил по телефону с его правой рукой, главным редактором "Гранадоса", нашим общим другом Шарлем-Эдуаром. И он подтвердил мне, что в этот раз не будет выдвигать на "Севинье" никого из своих авторов... Так что ваш "Праздник у Капулетти" просто не может остаться без премии.

Шариу. Ты сегодня утром говорил по телефону с Шарлем-Эдуаром? В котором часу?

Готье-Монвель. Около девяти.

Шариу. Странно. Вчера вечером мы с ним долго беседовали в баре "Пон-Руаяль". И он несколько раз повторил: "Если мы не добудем для "Что с лица, то и с изнанки" Констановскую премию, я буду биться, как лев, чтобы он получил "Севинье".

Готье-Монвель. Наверно, за ночь он передумал.

Шариу. Тут что-то кроется...

Клодина Ле Галлек. Может быть, вы сказали нам не всё...

Готье-Монвель (*поколебавшись*). А что, необходимо расставить все точки над "и"?

Шариу, Клодина Ле Галлек. Давайте, давайте!

Готье-Монвель. Шарль-Эдуар сейчас работает над своим вторым романом, который выйдет в будущем году. Все, кто читал отрывки, уверяют, что это шедевр. А раз это шедевр, ему обязательно дадут Констановскую премию... Логично?

Клодина Ле Галлек. Логично, логично...

Готье-Монвель. А потому Шарль-Эдуар, с его проницательным умом и трезвым взглядом на вещи, рассудил, что его издательству "Гранадос" в этом году стоит уйти в тень... в порядке компенсации за будущий год. Вы следите за ходом моей мысли?

Клодина Ле Галлек. Еще бы!

Готье-Монвель. В этом году Шарль-Эдуар нам не соперник. "Что с лица, то и с изнанки" выбывает из борьбы!

Шариу. Ну это уж слишком!

Готье-Монвель. С тех пор как Шарль-Эдуар поступил на работу в "Гранадос", он забыл о собственных писательских амбициях и занялся литературной карьерой своих авторов. По-моему, это нормально, что он решил наконец подумать о себе. (*Клодине.*) Разве вы на его месте не поступили бы так же?

Клодина Ле Галлек. Ну... по-человечески это понятно!

Шариу (*Клодине*). Что же получается: Шарль-Эдуар режет без ножа писателя, которого обязан защищать, душит его...

Клодина Ле Галлек. Так режет или душит?

Шариу. И это все, что вы считаете нужным сказать? Ну и ну!

Клодина Ле Галлек. Дорогой Александр, если вас смущает такая резкая смена позиции, вам надо просто позвонить ему и попросить, чтобы он все объяснил...

Шариу. Нет! Только не во время заключительного совещания. Вдруг об этом узнают? Телефону доверять нельзя...

Готье-Монвель. Да кто станет прослушивать наши переговоры? Ни президенту, ни правительству до нас нет дела...

Шариу. Тогда я звоню! (*Подходит к телефону, стоящему на маленьком столике, и начинает набирать номер.*)

Готье-Монвель. Делай, что хочешь... Тебе же будет хуже... Еще раз повторяю: Шарль-Эдуар решил снять с дистанции своего кандидата. (*Пауза.*) Но сказал, что для одного из своих верных гвардейцев он приберегает премию Жирардена.

Шариу. Этот вариант мне нравится больше. (*Кладет трубку.*) А для кого именно из своих верных гвардейцев?

Готье-Монвель. По-моему, он еще не определился. Ведь он уже обещал "Жирардена" стольким авторам! (*Пауза.*) В особенности тем, кого переманил...

Шариу. Переманил! Какое мерзкое слово! Шарль-Эдуар в жизни никого не переманивал. Просто иногда он говорит какому-нибудь автору, который прозябает во второсортном издательстве, что, если тот перейдет в более приличное место, например в "Гранадос", у него появятся реальные шансы на литературную премию. Но это совсем другое дело.

Готье-Монвель (*со смехом*). Совсем другое дело!

Клодина Ле Галлек (*она шокирована*). Жан-Поль, вас заносит! Явно заносит! Как тут можно говорить "переманил"?

Готье-Монвель. Ладно, ладно... Признаю, "переманил" — это чересчур. Излишняя резкость...

Клодина Ле Галлек. И потом, если Шарль-Эдуар...

Готье-Монвель. Дорогая Клодина, если бы Шарля-Эдуара не было, его следовало бы придумать. Это гениальный дипломат, это Фуше и Талейран Сен-Жерменского предместья[1].

Клодина Ле Галлек. Перестаньте! Перестаньте! Хватит поносить Шарля-Эдуара. Ведь он воспитаннейший, умнейший человек... и отличный музыкант! Божественно играет на рояле. Вы знаете, что он учился у Ива Ната? (*Пауза*). И еще он такой приятный внешне...

Готье-Монвель. Вы случайно не влюбились? Может, перейдете к нему в "Гранадос"?

Шариу. Дорогая Клодина, я буду счастлив принять вас...

Клодина Ле Галлек. Мне хорошо в "Пресс дю Шеналь", и я не имею ни малейшего желания уходить оттуда. Начальство меня любит, ласкает и балует. Но я считаю, что вы несправедливы к Шарлю-Эдуару. Вы просто завидуете ему. В интересах своего издательства (*повернувшись к Шариу*) — вашего издательства он занимается связями с общественностью и работает не жалея сил. Он по очереди приглашает членов жюри основных премий на ужины и обеды, а между нами, некоторые из них почти что выжили из ума, так что вряд ли он получает удовольствие от этих встреч. И он использует любой повод — семейное торжество, день рождения, награждение орденом, — чтобы послать кому-то коробку конфет, а кому-то цветы или просто теплое письмо с поздравлениями. Это же адский труд! Мне остается только жалеть, что в "Пресс дю Шеналь" нет своего Шарля-Эдуара!

Готье-Монвель. Дорогая Клодина, вы одна стоите десятка Шарль-Эдуаров!

Клодина Ле Галлек. Вы гадкий льстец, вам должно быть стыдно.

Шариу. Жан-Поль говорит чистую правду.

Клодина Ле Галлек. Но я не заслужила...

Готье-Монвель. Нам несказанно повезло, что у нас в жюри такая очаровательная женщина — протестуйте, краснейте, но это факт...

Шариу. А также самая необычная и смелая романистка со времен Колетт — великой Колетт...

Клодина Ле Галлек. Тут я уже не просто краснею, я пылаю!

Готье-Монвель. Но этот яркий румянец так идет к цвету вашего платья! (*Наклоняясь к Клодине.*) Так идет!

Клодина Ле Галлек (*изображая смущение*). Жан-Поль, Жан-Поль!

1. Район, в котором расположены крупнейшие парижские издательства (*Прим. перев.*)

Готье-Монвель (*совсем другим тоном*). Давайте подытожим. Итак, "Празднику у Капулетти" достается "Севинье", "Трудным родам" – "Констан", а роману, вышедшему в "Гранадосе" – премия Жирардена. Вас это устроит?

Клодина Ле Галлек. Бог ты мой, ну конечно, почему же нет? По-моему, это разумное распределение наград... (*Пауза.*) Может, прямо сейчас и пообедаем?

Готье-Монвель. Прошу вас, давайте соблюдать формальности. Надо же все-таки проголосовать. А чтобы проголосовать, надо дождаться Микаэля. (*Смотрит на часы.*) Ничего себе! Выпьем по бокалу шампанского?

Клодина Ле Галлек. С удовольствием. (*Пауза.*) Как себя чувствует Фердинан?

Готье-Монвель. Фердинан?

Клодина. Фердинан Бенаму.

Шариу. Правда, он же Фердинан! Все почему-то называют его по фамилии.

Клодина Ле Галлек. Как он?

Готье-Монвель. Сносно. На прошлой неделе мы с Александром были у него в больнице...

Шариу. Кхм... (*Прокашливается.*) Кхм...

Готье-Монвель. Александр был у него в больнице... Он совсем плох, бедняга.

Шариу. Да, это конец.

Клодина Ле Галлек. Я так ценила его.

Шариу. Мы все его ценили.

Клодина Ле Галлек. Вы уже думали о... о ком-нибудь?

Шариу. Клодина, он еще не умер, а вы уже подыскиваете ему...

Клодина Ле Галлек. Что? Ничего я не подыскиваю. Просто размышляю вслух...

Готье-Монвель. Дорогой Александр, нельзя упрекать Клодину за то, что она... размышляет. (*Клодине.*) Мы, как и вы, пока еще ничего не подыскиваем...

Шариу. Это преждевременно.

Готье-Монвель. Явно преждевременно.

Шариу. Да, явно преждевременно.

Готье-Монвель. По ходу разговора мы назвали несколько имен... (*Пауза.*) В частности, мы подумали о Фейю...

Шариу. *Ты* подумал! А я тебе сказал, что не это имя назвал бы среди первых!

Готье-Монвель. Верно. А я тебе ответил, что мы должны сохранить некий баланс...

Шариу. Жан-Поль хочет сохранить процентный состав нашего жюри: три автора "Вожла", три автора "Гранадоса", два автора "Пресс

дю Шеналь" и два независимых выборщика. Поскольку Бенаму — автор "Вожла", его преемник тоже должен быть автором "Вожла".

Клодина Ле Галлек. Насколько я знаю, в нашем уставе такого правила нет.

Готье-Монвель. Верно. Но так... целесообразнее.

Клодина Ле Галлек. Скажите, помимо этих... тонкостей, вас ничего не смущает в составе нашего жюри?

Готье-Монвель. Да вроде бы...

Клодина Ле Галлек. Девять мужчин и одна-единственная женщина — это вас не смущает?

Готье-Монвель. В жюри премии Жирардена вообще ни одной женщины, в жюри академической премии — тоже только одна...

Клодина Ле Галлек (*перебивает*). Меня не интересует состав других жюри. Вы бы еще напомнили мне, что во Французской академии первая женщина появилась только через триста пятьдесят лет после основания.

Готье-Монвель. Французская академия — это Французская академия. В эпоху ее основания...

Клодина Ле Галлек. Но у нас давно уже не правит кардинал Ришелье. Чтобы присуждать литературные премии, не нужны ни особая спортивная подготовка, ни могучие бицепсы: тут легко справится обычный человеческий мозг, даже со средним количеством извилин.

Готье-Монвель. Если нам дорог авторитет нашего жюри, мы просто обязаны включить в его состав такого видного писателя, как Огюстен Фейю. И вдобавок расстелить перед ним красную дорожку. (*Пауза.*) Я не знаю ни одного автора — мужчину или женщину, — которого можно было бы поставить рядом с ним.

Клодина Ле Галлек. Да бросьте вы! Если уж так необходимо сохранить процентное соотношение, кто вам мешает выбрать среди авторов "Вожла" какую-нибудь авторшу, писательницу — вас коробит, когда я произношу эти слова в женском роде! — которая по таланту не уступала бы — почти не уступала бы! — вашему Огюстену Фейю?.. Например, Пьеретту Деланд...

Готье-Монвель. Пьеретту Деланд? (*С глумливым смехом.*) Низкопробное бульварное чтиво!

Шариу. Дорогая, вы же повелеваете нами, так зачем вам делить власть с мадам Икс или с мадемуазель Игрек?

Клодина Ле Галлек. Не с мадам Икс и не с мадемуазель Игрек. Я упомянула Пьеретту Деланд потому, что она вызывает у меня не просто уважение, а восхищение. У нее бездна таланта.

Шариу. У нее бездна таланта... а, кроме того, она — жена вице-президента и генерального директора одного из крупнейших частных телеканалов!

Клодина Ле Галлек. Но замужняя женщина всегда чья-то жена!

Шариу. Ну конечно! Только в данном случае — не чья-нибудь, а Филиппа Деланда... и вряд ли вы в обиде на Филиппа Деланда за то, что

его канал купил права на экранизацию четырех ваших романов. Четырех сразу — Деланд явно не мелочится.

Клодина Ле Галлек. Зато вы придираетесь к мелочам!

Готье-Монвель (*пытается утихомирить их*). Успокойтесь, успокойтесь, прошу вас...

Клодина Ле Галлек. Жан-Поль, разве можно спокойно слушать такое? Александр позволяет себе...

Готье-Монвель (*перебивая*). Александру за эту неделю довелось столько пережить. Визит к умирающему Бенаму совсем выбил его из колеи... Вы должны простить его...

Клодина Ле Галлек. Я его прощаю, но...

Готье-Монвель. Неужели вас не радует, что вы здесь в центре внимания, что у ваших ног — девять мужчин? Почему же вы тогда не требуете, чтобы в жюри было поровну мужчин и женщин — в последнее время только и разговору, что о равенстве полов? Почему бы нам не ввести квоты? В этом году дали премию мужчине, так на следующий год дадим женщине — пусть даже на следующий год не будет ни одной, как вы выразились, авторши, достойной этой награды. (*Пауза.*) Это просто смешно.

Клодина Ле Галлек. Смешно или нет, но Фердинана должна заменить женщина. И даже тогда до равенства будет еще очень далеко.

Готье-Монвель. Вам бы на демонстрацию суфражисток в девятьсот первом году!

Клодина Ле Галлек. Почему бы и нет? Если мы добились права голоса, то это явно не заслуга таких мачо, как вы. Меня вполне устраивает, что я женщина: вы, господа, можете и впредь водить нас в ресторан и платить по счету, можете открывать перед нами дверь и целовать нам руку — я не против. Но я категорически не согласна с тем, что ваш грубый голос, колючая борода и волосатая грудь дают вам право считать нас умственно отсталыми, годными лишь на то, чтобы поддакивать вам, когда вы произносите очередную банальность за столиком кафе. (*Достает из сумочки сигару и спички.*) Теперь хозяйками этих кафе станем мы, женщины! Итак, возвращаясь к Пьеретте Деланд... (*Разрывает бумажный ободок на сигаре и чиркает спичкой.*)

Готье-Монвель. Нет-нет, умоляю вас! Только после обеда. Не сейчас. Вы нас насквозь прокурите. И я не почувствую вкус шампанского.

Клодина Ле Галлек. Две затяжки. Только две, не больше. А потом я ее погашу. (*Прикуривает.*)

Готье-Монвель (*отмахиваясь от дыма*). Хоть бы пожалели несчастного астматика! (*Пауза.*) Когда Фейю узнает, что ему утерла нос женщина...

Клодина Ле Галлек. Надо же когда-то начинать. Мужчины утирают нам нос уже двадцать столетий.

Готье-Монвель. Ну, тогда лишние две-три недели ничего не значат. Давайте дождемся более подходящего момента для вашей революции...

Клодина Ле Галлек. Жан-Поль, вы должны дать мне слово. Иначе я не проголосую за "Трудные роды".

Шариу. Если бы я не старался избегать громких слов, дорогая Клодина, то сказал бы, что ваша угроза сильно напоминает шантаж.

Клодина Ле Галлек. А вы и не избегайте!

Готье-Монвель (*помолчав*). Это будет очень сложно. (*Пауза.*) Я так далеко зашел, что не знаю, можно ли еще дать задний ход... Я уже обещал Фейю... Ваша сигара...

Клодина Ле Галлек. Сейчас погашу.

Шариу. Что? Ты начал переговоры с Фейю без нашего ведома?

Готье-Монвель. Творчество Фейю представляется мне настолько значимым, что я посчитал своим долгом пополнить наши ряды такой выдающейся фигурой. Вот я и обещал ему... Клодина, умоляю вас, погасите сигару...

Клодина Ле Галлек. Сейчас, сейчас! (*Гасит сигару.*) Обещания связывают только тех, кому они даны: вы это знаете лучше меня.

Готье-Монвель. Неужели вы хотите сделать из меня клятвопреступника? Не могу себе представить...

Клодина Ле Галлек. Представляйте себе все что угодно... при условии, что место Фердинана займет женщина и что эту женщину будут звать Пьеретта... А Фейю станет первым мучеником, погибшим за равноправие женщин... Пускай дожидается, когда умрет кто-нибудь еще.

Шариу. Долго же ему придется ждать. За исключением Бенаму все члены нашего жюри — я стучу по дереву — совершенно здоровы.

Клодина Ле Галлек. А знаете, кто-то недавно видел Вилькье и сказал мне...

Готье-Монвель. Не стройте себе иллюзий. Вилькье переживет нас всех.

Клодина Ле Галлек. Что ж, тем лучше для него. И тем хуже для Фейю. (*После паузы, обращаясь к Готье-Монвелю.*) Так вы даете мне слово насчет Пьеретты Деланд?

Готье-Монвель. Но, Клодина...

Клодина Ле Галлек. Вы даете мне слово или нет?

Готье-Монвель. Мне кажется, что...

Клодина Ле Галлек. Вы даете мне... честное слово?

Готье-Монвель. Разве я могу отказаться? Вы просто замечательно умеете... убеждать! Если для вас так важно, чтобы в жюри появилась еще одна женщина, я не стану вам поперек дороги...

Клодина Ле Галлек. Я знала, что вы сочувствуете нашему делу!

Готье-Монвель. Не вашему делу, а вам лично, Клодина, это не одно и то же. А вы даете мне слово — точнее, отдаете ваш голос за "Трудные роды"?

Клодина Ле Галлек. Да!

Готье-Монвель. По рукам? (*Поднимает правую руку.*)

Клодина Ле Галлек. По рукам! (*Ударяют друг друга по рукам.*)

Готье-Монвель. И все же давайте соблюдать приличия. У Фейю должно сложиться впечатление, что я защищал его кандидатуру. Кроме того, нам придется повременить с этим делом... из-за траура.

Шариу. Из-за траура! Быстро же вы с ним разобрались. Но учтите, не все случаи рака безнадежны. Бенаму пока не умер. Этот парень еще может устроить нам сюрприз!

Клодина Ле Галлек. Но я думала, это конец, вы сказали, что...

Готье-Монвель. Конец это или не конец, сказать трудно. Каждый день появляются новые лекарства. Вчера или позавчера я прочел в газете, что американцы — или немцы, или швейцарцы — вот-вот изобретут какую-то молекулу, которая совершит подлинную революцию...

В приоткрывшуюся дверь заглядывает Микаэль Фоссер.

Фоссер. Я не слишком опоздал? Если мое присутствие нежелательно, могу уйти...

Шариу. Микаэль, вам надо исправляться. Иначе в один прекрасный день мы обойдемся без вас.

Фоссер. Я уже шесть лет в жюри Константовской премии, и каждый год вы прекрасно обходились без меня. Я тут вроде статиста. Ни один из романов, которые я вам рекомендовал, не привлек вашего благосклонного внимания. Если я поддерживаю чью-то кандидатуру, это верный признак, что она не пройдет.

Готье-Монвель. Напротив, друг мой, у вас редкое чутье! Все эти шесть лет вы неизменно отдавали свой голос — правда, в последнем туре, но ведь последний тур самый важный! — за автора, который в итоге оказывался победителем. Вы — главный винтик в механизме большинства.

Фоссер *(пожав плечами)*. А за кого, вернее, за что в этом году высказывается большинство?

Готье-Монвель. Как будто вы не знаете! Как будто из соревнования не выбыли все книги, кроме одной — романа Франсуа Рекуврера "Трудные роды"!

Шариу. Это вы поторопились!

Клодина Ле Галлек. Это вы явно поторопились!

Фоссер *(разглядывая их по очереди)*. Похоже, большинства у нас нет!

Готье-Монвель. Есть-есть! Оно вот-вот сформируется! Дело в том, что другие книги, прошедшие предварительный отбор, — "Праздник у Капулетти" и "Что с лица, то и с изнанки" — это просто жвачка. Если вы не против, проведем голосование. Как обычно, один-два тура для разогрева.

Клодина Ле Галлек. "Праздник у Капулетти" — это все что угодно, только не жвачка!

Готье-Монвель. Микаэль, сделайте одолжение, сядьте.

Фоссер. Думаю, вы знаете, что Морзек не придет. Он должен был вас предупредить. *(Передает Шариу конверт, который тот открывает.)*

Шариу. Спасибо. Итак, мы собрали бюллетени всех отсутствующих. *(Считает.)* ...Три, четыре, пять, с бюллетенем Морзека получает-

ся шесть. Прекрасно. *(Пауза. Указывает пальцем на каждого из членов жюри.)* На забудьте подписать бюллетени. Неподписанные бюллетени будут считаться недействительными. В жюри Константовской премии каждый должен отвечать за свой выбор. У нас полная открытость...

Фоссер. Кажется, ручку забыл...

Шариу. Вот вам ручка... Мы очень затянули с голосованием. Предлагаю наверстать упущенное время... Итак, первый тур! На старт, друзья мои!.. Готовы?.. Начали! Не задерживаемся, не задерживаемся! Надо же! Оказывается, я сам еще не исполнил долг избирателя... *(Заполняет бюллетень. Пауза.)* Вы не против, если я включу еще одну лампу? *(Встает и включает.)* Так лучше, правда? *(Садится.)* Я собираю бюллетени! *(Пускает по кругу небольшой поднос).* Клодина, вы не согласитесь ассистировать мне? Спасибо. *(Направляется к доске.)* Сначала я запишу названия книг, за которые высказались наши отсутствующие коллеги. Поскольку их выбор уже сделан, ни первый, ни второй туры не смогут повлиять на результат... *(Разворачивает бюллетени отсутствующих и записывает на доске названия.)* "Трудные роды" — два голоса, Вилькье и Бенаму; "Что с лица, то и с изнанки" — два голоса, Кофр и Манфор; "Праздник у Капулетти" — один голос, Баталидес; "Зима в Гватемале" — один голос, Морзек.

Клодина Ле Галлек. Откуда взялась эта "Зима в Гватемале"?

Фоссер. Эту книгу предложил Морзек на нашем первом заседании в сентябре. И настаивал, чтобы мы все ее прочли.

Клодина Ле Галлек. Правда? Я что-то не припоминаю.

Шариу. Не будем отвлекаться на мелочи, у нас времени в обрез. Клодина, за кого мы проголосовали?

Клодина Ле Галлек *(разворачивает бюллетени и читает).* "Трудные роды"... "Праздник у Капулетти"... *(Шариу повторяет за ней каждое название и записывает его на доске.)* "Зима в Гватемале"... "Синие манго"... Название красивое, но широкой публике оно ничего не говорит...

Шариу. Каюсь, это я. Что поделаешь, каждый из нас вынужден время от времени оказывать кому-то любезность. *(Разводит руками, давая понять, что от судьбы не уйдешь.)* Итак, у нас получается... один, два, три — три голоса за "Трудные роды"; один, два — два за "Праздник у Капулетти"; один, два — два голоса за "Что с лица, то и с изнанки"; за "Зиму в Гватемале" — тоже два голоса, и один голос за "Синие манго". Как мы и думали, первый тур не выявил победителя. *(Пауза.)* "Синие манго" — это мой грех. Но откуда взялся второй голос за "Зиму в Гватемале", я совершенно не представляю.

Фоссер. Зато я представляю. Я последовал совету Морзека и нисколько об этом не жалею. Запомните это имя: Фредерик Бовэ. На мой взгляд, он один из крупнейших наших писателей. "Зима в Гватемале" — уже третий или четвертый его роман. Жаль, что из всех присутствующих только я один прочел его.

Готье-Монвель. Мы с Александром его прочли.

Шариу. Да, мы его прочли. Нам передался энтузиазм Морзека...

Готье-Монвель. Автор несомненно обладает... яркой индивидуальностью. Но этого, увы, мало, чтобы ставить его в один ряд с такой книгой, как "Трудные роды". Знаете, дорогой Микаэль, есть поговорка: собака о двух головах — еще не лев.

Шариу. Это не умаляет достоинств романа... "Зима в Гватемале" безусловно выделяется на фоне посредственных литературных поделок, и Фредерик Бовэ заслуживает большего, чем... чем признание в узком кругу почитателей. Вы правы: в некотором смысле тут допущена несправедливость. И все же я сомневаюсь, что публика, читающая лауреатов Констановской премии, способна оценить экспериментальную прозу.

Фоссер. Экспериментальную? Сказали бы еще — заумную!

Клодина Ле Галлек. Микаэль, не изображайте тут гонимого борца за справедливость! Если мы будем награждать книги, рассчитанные на сотню снобов, магазины не станут их выкладывать на лучших местах, и Констановская премия потеряет весь свой авторитет... и мы с вами тоже. Я не имею в виду конкретно "Зиму в Гватемале": я вообще ничего не могу сказать об этом романе, поскольку не читала его.

Фоссер. По крайней мере, вы откровенны!

Клодина Ле Галлек. Хотя сейчас я вспомнила: Морзек говорил нам о нем. Я была озадачена: если он в таком диком восторге от этого Бовэ, сказала я себе, значит, на то есть веские основания. Но потом я подумала, что у этого романа все равно нет никаких шансов на премию. А в таком случае, согласитесь, зачем его читать?

Фоссер. Да, зачем его читать?

Готье-Монвель. Давайте настроимся на серьезный лад. Не будем же мы все утро пререкаться из-за этой "Зимы в Гватемале". На сегодня споров более чем достаточно. Пора переходить ко второму туру.

Шариу. Внимание: второй тур!

Фоссер *(усаживаясь)*. Кажется, ручку уронил.

Клодина Ле Галлек (*поднимая ее*). Вот ваша ручка.

Шариу. Дорогие коллеги, ставки сделаны. *(Пауза.)* Игра началась. *(Заполняет бюллетень.)* Я приступаю к сбору бюллетеней... Дорогой председатель, вы один нас задерживаете. *(Пускает поднос по кругу.)* Спасибо... Клодина, могу я опять рассчитывать на вашу помощь? Большое спасибо. *(Встает и направляется к доске. Клодина разворачивает бюллетени.)*

Клодина Ле Галлек *(читает)*. "Праздник у Капулетти"...

Шариу. Секундочку... *(Стирает результаты первого тура, оставляя только голоса отсутствующих.)* Я вас слушаю.

Клодина Ле Галлек *(начинает сначала)*. "Праздник у Капулетти"... *(Шариу, как в предыдущий раз, повторяет за ней.)* "Зима в Гватемале"... "Трудные роды"... "Трудные роды"...

Шариу *(подсчитав)*. Если прибавить голоса отсутствующих, у нас получится не три, а четыре голоса за "Трудные роды". За "Что с лица,

то и с изнанки" и за "Праздник у Капулетти" — по два голоса, как и было, и за "Зиму в Гватемале" — тоже два.

Готье-Монвель *(Шариу)*. Четвертый голос за "Трудные роды" — это твой?

Шариу. Да.

Готье-Монвель. Четыре голоса — это много, мы уже почти единодушны. *(Клодине.)* Пускай Микаэль держится за свою "Зиму в Гватемале": наверно, он знает, что делает. Но вас, дорогая Клодина, я не понимаю. Мне показалось, что... *(Долго шепчет ей на ухо.)*

Фоссер. Если я вам мешаю, могу оставить вас одних. *(Встает и направляется к двери.)*

Готье-Монвель. Не валяйте дурака! Мне надо было сказать Клодине кое-что очень личное, почти интимное, не имеющее никакого отношения к тому, чем мы сейчас занимаемся.

Клодина Ле Галлек. Могут же у нас быть свои маленькие секреты!

Готье-Монвель. Вы отнюдь не мешаете нам, Микаэль, напротив, все мы восхищаемся... — как бы это назвать? — поэтической стороной вашей натуры. Да-да, именно поэтической стороной. Жюри без поэта — как это было бы печально!

Фоссер садится на место.

Клодина Ле Галлек. "Поэт, в тот час, когда спадут покровы ночи..."

Готье-Монвель. К великому сожалению, наша жизнь состоит не из одной только поэзии. *(Клодине.)* А вы, дорогая, не забудьте, что в понедельник, когда объявят лауреата премии Севинье, для "Пресс дю Шеналь" настанет праздник — "Праздник у Капулетти"! Из этого следует...

Клодина Ле Галлек. Премия Севинье — это все же не Констановская премия!

Готье-Монвель. Кому вы это говорите? Издательство "Вожла" не видело Констановской премии уже три года!

Клодина Ле Галлек. Подумаешь, горе какое! И потом, если победа Рекуврера будет слишком легкой, вы не получите ожидаемого удовольствия. Когда женщина сдается без всякого сопротивления, это умаляет радость победителя.

Готье-Монвель. Но в конце-то концов вы все равно сдадитесь!

Клодина Ле Галлек. Помнится, был год, когда премию присудили после четырнадцати туров голосования.

Готье-Монвель. Сегодня я бы этого не вынес, я слишком проголодался. *(Пауза.)* Рассказать вам о меню?

Фоссер. Зачем? Оно всегда одинаковое.

Готье-Монвель. *Было* всегда одинаковое. Но я счел за благо намекнуть шеф-повару, что пора отработать вторую звездочку, присвоенную ему "Мишленом" в марте этого года. И подсказал несколько рецептов, простых до смешного. Мне не нравятся блюда, которые слишком сложны в приготовлении, но, с другой стороны, я не против новых идей и оригинальных решений. Хотите узнать, чего я добился? *(Надевает очки и достает из кармана листок бу-*

маги.) Закуска "Рулетики с омаром под пряным соусом" — согласитесь, это гораздо вкуснее, чем традиционный паштет из гусиной печенки с традиционным сотерном. Я рассчитал так, чтобы каждому из нас досталось по три рулетика. Для закуски этого будет вполне достаточно. Следующее блюдо: "Тефтельки по-лионски под рыжим соусом в кармашках из слоеного теста". Рецепт рыжего соуса — это мой секрет. Скажу только, что в него входят шампиньоны, помидоры, маслины, бульон из телятины, а также... попробуйте догадаться сами! Проявите талант детектива! Одно могу гарантировать: вы будете в восторге! Затем вы отведаете "молочного ягненка с трюфелями и грецкими орехами": полагаю, это достойная замена пуляркам а-ля Генрих Четвертый, праздничному блюду наших бабушек, которые нам давно уже надоели — пулярки, ясное дело, а не бабушки. Далее салат, сыр... тут ничего особенного. Зато на десерт шеф приготовил для нас лакомство, достойное Лукулла, — грушевый торт с ванильным кремом, политый горящим ликером из киви...

Шариу. Недурно, недурно...

Клодина Ле Галлек. Совсем даже недурно...

Шариу. А вино?

Готье-Монвель. Кортон-шарлемань, шато-шасс-сплин, шато-обрион. Не буду говорить, какого года, чтобы не обременять вас лишними подробностями. Даже если сомелье подсунет вам бордо семьдесят седьмого года вместо восемьдесят второго, вы все равно не заметите разницу.

Шариу. Ничего себе! По-твоему, я не замечу разницы между вином семьдесят седьмого и вином восемьдесят второго?

Готье-Монвель. Ты? Да ты не отличишь дрянного мюскаде от шато-икема! *(Пауза.)* Вы мной довольны, дорогие коллеги? Я справляюсь с председательскими обязанностями?

Клодина Ле Галлек *(вставая).* Дорогой мой Жан-Поль, вы лучший из председателей! Мы продлеваем ваши полномочия еще на семь лет! А потом обновим их опять! *(Целует его.)*

Готье-Монвель. Вы очаровательны. *(Они обмениваются поцелуями.)* Вы все очаровательны. *(Пауза.)* Давайте закончим это дело с "Трудными родами" и попробуем омара под пряным соусом. У меня уже слюнки текут. *(Пауза.)* Мне не хватает только двух голосов — ваших голосов *(указывает на Клодину Ле Галлек и Фоссера),* поскольку наши отсутствующие коллеги уже высказались. Убедительно прошу: впишите в бюллетени название романа Франсуа Рекуврера, и мы сможем со спокойной совестью приступить к обеду.

Шариу. Чего не сделаешь ради омара под пряным соусом и грушевого торта с ликером из киви! Так, все на месте... Вам дать ручку, Микаэль?

Фоссер. Я нашел свою.

Шариу. Ну и замечательно. *(Пауза.)* Давайте, давайте, пишите! Клодина, у вас пропало вдохновение?

Клодина Ле Галлек *(глядя в потолок).* Я размышляю.

Шариу. Это ваше право. *(Пауза.)* Только не надо размышлять до позднего вечера. *(Пускает поднос по кругу.)* Спасибо... Спасибо... *(Собирает бюллетени и передает их Клодине, затем встает и направляется к доске.)* Внимание, сейчас вылетит птичка...

Клодина Ле Галлек *(разворачивает бюллетени)*. "Трудные роды"...

Шариу повторяет за ней названия и записывает их на доске.

"Зима в Гватемале"... "Зима в Гватемале"...

Шариу *(водя пальцем по доске)*. Я подвожу итог: у нас сейчас... четыре голоса за "Трудные роды", три за "Зиму в Гватемале", два за "Что с лица, то и с изнанки" и один за "Праздник у Капулетти". Напоминаю вам, что решение жюри принимается большинством в шесть голосов. Иными словами, необходим еще один тур...

Готье-Монвель. Три голоса за "Гватемалу"! Ничего не понимаю. В какую игру мы здесь играем? Клодина, это вы поддержали Микаэля и его чертову "Гватемалу"?

Клодина Ле Галлек. Дорогой Жан-Поль, поскольку у "Праздника" нет никаких шансов на Констановскую премию — вы нам откровенно рассказали о наполеоновском плане, который разработал Шарль-Эдуар, — я решила отдать свой голос протеже Микаэля, пусть хотя бы на один тур.

Фоссер *(с трудом сдерживаясь)*. Фредерика Бовэ никоим образом нельзя считать моим... протеже. Я с ним даже не знаком.

Клодина Ле Галлек. Вам все время чудятся какие-то интриги и подвохи. Хорошо, — вашему кандидату, если слово "протеже" вам кажется неуместным.

Фоссер. Оно на самом деле неуместно. Сделав это уточнение — а оно было совершенно необходимо, — я должен сказать, Клодина, что ваша поддержка, пусть и временная, очень меня порадовала. Бовэ — выдающийся художник слова, достойный войти в число констановских лауреатов.

Шариу. Художник слова, который сначала заводит читателя в непроходимые дебри, а потом усыпляет!

Фоссер. Если сюжет не всегда развивается в строгой последовательности, если в нем есть хоть один эпизод из прошлого, хоть малейшее нарушение хронологии, вам, Александр, уже кажется, что вы в лабиринте. *(Пауза.)* Вы действительно прочли "Зиму в Гватемале"? Внимательно прочли?

Шариу. Да. Внимательно прочел.

Фоссер. А вы, Жан-Поль?

Готье-Монвель. И я тоже.

Фоссер. Разве каждая глава, каждая, даже совсем небольшая сцена в этом романе не свидетельствует о том, что у Бовэ врожденный талант рассказчика?

Готье-Монвель. Нет.

Фоссер. И ничто в этой книге вас не удивило, не взволновало, не потрясло?

Шариу. Нет.

Фоссер. Даже эпизод в середине книги, где старая крестьянка сидит в автобусе с корзиной на коленях, и вдруг корзина открывается, из нее вылезает петух, выклевывает глаз водителю, и автобус переворачивается?

Клодина Ле Галлек *(смеется)*. А у него есть чувство юмора, у вашего Бовэ! Зря я не прочла эту книгу! Но теперь, пожалуй, прочту!

Готье-Монвель. Согласен, в этой сцене присутствует некоторый... динамизм. Она даже вызвала у меня смех. Я хотел сказать: вызвала улыбку.

Шариу. Дорогой Жан-Поль, на мой взгляд, вы чересчур снисходительны. Меня эта сцена ничуть не рассмешила. Как вы знаете, я одно время жил в Чили, а Чили — страна, в чем-то похожая на Гватемалу, и я могу вам сказать, что сцена в автобусе абсолютно надуманная, с первой до последней строчки. В ней все отдает фальшью.

Фоссер *(помолчав)*. Браво, господа! Я так и знал. *(Пауза.)* В книге нет сцены, где старая крестьянка едет в автобусе. Нет петуха, который вылезает из корзины. Нет и самой Гватемалы. "Зима в Гватемале" — это всего лишь название картины, которая висит в номере гостиницы в городке Узез в Севеннах, где герой проводит отпуск. Браво, браво, господа! Вы даже не открывали эту книгу! Примите мои поздравления!

Неловкое молчание.

Готье-Монвель. Вы думаете, человек, который прочел подряд две сотни романов, в состоянии запомнить каждый? Хотел бы я посмотреть на вас на моем месте!

Фоссер. А я и есть на вашем месте! Мне тоже дали эти двести романов.

Готье-Монвель. Ну, предположим, я спутал вашу "Зиму в Гватемале" с полусотней других таких же нудных опусов, которые точно так же не произвели на меня ни малейшего впечатления. И что это меняет?

Шариу. Да, что это меняет? Достаточно прочесть три страницы вашего Бовэ — и больше не надо, ты все понял, вернее, не понял ничего, потому что это антироман, антилитература, от которой тошнит нормальных читателей, привыкших к нормальной литературе.

Клодина Ле Галлек. Отдайте мне должное, Микаэль: я сразу же призналась, что не читала эту книгу.

Фоссер. А "Трудные роды", дорогой председатель, и вы, дорогой генеральный секретарь? Не уверен, что вы хотя бы перелистали этот роман, который превозносите до небес! А вот я его прочел и сейчас удивлю вас: это лучшее, что опубликовал Рекуврер на сегодняшний день. Хотя, конечно, созданная им картина провинциальной жизни — попросту жалкая копия "Госпожи Бовари". *(Обращаясь к Готье-Монвелю).* Но поскольку в этом году премию должен получить автор вашего издательства, вы вытягиваетесь по стойке "смирно" и послушно выполняете то, за что вам заплачено.

Готье-Монвель. Я требую, чтобы вы взяли свои слова обратно!

Фоссер. Какие слова? "Вытягиваться"? "По стойке "смирно"?

Готье-Монвель. Возьмите свои слова обратно!

Фоссер. Ладно, не сердитесь, я беру их обратно! *(Иронически.)* Все знают — вы не продаетесь.

Клодина Ле Галлек. Дорогой Микаэль, вы выдвигаете против моих друзей — сейчас я на их стороне — серьезные, более чем серьезные обвинения...

Фоссер *(сладким голосом)*. Я не собирался никого оскорблять...

Готье-Монвель. Я это учту.

Фоссер. Примите мои извинения.

Готье-Монвель. Принято.

Клодина Ле Галлек. На вашем месте, Жан-Поль, я их не приняла бы. Или, по крайней мере, не спешила бы с этим.

Готье-Монвель. Ну зачем вы так? Христианское милосердие...

Фоссер. Христианское милосердие! Вот чудеса! Я и не подозревал, Жан-Поль, что нам знакомо это понятие! *(Пауза.)* Хотите — верьте, хотите — нет, но иногда по ночам я думаю о вас. И задаюсь вопросом...

Готье-Монвель. Ну-ну?

Фоссер. Всякие там бонусы и процентные отчисления, которые вы получаете в "Вожла", должно быть, составляют кругленькую сумму?

Готье-Монвель. К чему вы клоните? Хотите заставить меня признать, что мои бонусы и процентные отчисления завышены? Вы это имели в виду?

Шариу. Если бы кто-то решил составить список пятидесяти самых популярных современных писателей, Жан-Поль занимал бы в нем одно из первых мест. И, по-вашему, издатель должен был предложить ему чисто символические бонусы, словно романисту с трехтысячным тиражом?

Готье-Монвель *(Шариу)*. Спасибо!

Клодина Ле Галлек. Если наши издатели проявляют заботу о нас, это нормально, тут нет ничего предосудительного...

Фоссер. Проявляют заботу? Ходят упорные слухи, что вы получаете в своем издательстве такие же бонусы, как Жан-Поль у "Вожла". А между тем, дорогая Клодина, в списке, о котором говорил Александр, ваше имя следовало бы искать в самом конце...

Клодина Ле Галлек. То есть как?

Фоссер. И это делает вам честь! Поскольку доказывает, что директор "Пресс дю Шеналь" не соразмеряет свою... заботу о вас с вашими тиражами.

Клодина Ле Галлек. С моими тиражами? Да я хоть сейчас могу привести вам точные цифры...

Фоссер *(пожимая плечами)*. То же самое можно сказать и об Александре, поскольку, если верить сплетням, продажи его книг в "Гранадосе" покрывают только треть выплачиваемых ему авансов...

Готье-Монвель. Александр, не отвечай ему! Это отвратительно! *(Пауза.)* Есть поговорка: у сердитого колбасника фарш горчит.

Шариу. Но я могу ответить и горжусь этим! Человеку, который написал одиннадцать романов, два сборника новелл и пьесу, не подобает отмалчиваться! И вот что я отвечу: популярность и авторитет не сводятся к цифрам в гонорарной ведомости.

Клодина Ле Галлек. Вот я, например, когда мне в "Пресс дю Шеналь" выдают отчеты о продажах, даже не читаю их. Я кладу их в папку со счетами за электричество и телефон!

Готье-Монвель. Ваши истории про звонкую монету никому не интересны.

Фоссер *(наливая себе бокал шампанского)*. Это не мои, это ваши истории про звонкую монету.

Шариу. Это непристойно!

Фоссер. Александр, мы здесь среди друзей, среди собратьев. Сказанное не выйдет за пределы этой комнаты.

Шариу. У вас ограниченный ум и логика узколобого мещанина.

Фоссер. Но сегодня узколобый мещанин взбунтовался. Ваши тайные сделки, закулисные махинации, недостойная возня, постыдный торг — с этим покончено! Покончено раз и навсегда!

Клодина Ле Галлек. Мне правда жаль, что я не прочла "Зиму в Гватемале". Если Фредерик Бовэ в будущем году...

Фоссер. Не в будущем, а в этом.

Готье-Монвель. Дорогой Микаэль, чем объяснить это словоизвержение, этот демагогический пафос, эту внезапную жажду справедливости? Если ваши упреки обоснованны, почему вы молчали до сегодняшнего дня? Как-то странно получается...

Фоссер. Долгое время я верил, что стану вашим Моисеем и поведу вас в Землю обетованную. Шесть лет длился этот сон. Сегодня настало пробуждение.

Готье-Монвель. Вы хотели стать нашим Моисеем? *(Вкрадчиво.)* Скажите, Микаэль, разве за всю историю нашей премии хоть один роман получил ее... без должных оснований? Назовите мне хоть одного лауреата, который не возвышался бы над толпой посредственностей! Встаньте! В этом шкафу *(показывает на шкаф)* — все книги, когда-либо получавшие Констановскую премию. Найдите среди них хоть одну, за которую пришлось бы краснеть!

Фоссер. Хоть одну? Да их тут полшкафа! Вы уже девятнадцать лет состоите в жюри Констановской премии и тринадцать лет возглавляете это жюри — и вам самому не смешно, когда вы говорите об обоснованности вашего выбора? Конечно, вы присуждаете премию только достойным, но наиболее достойными почему-то оказываются те, кто издается в "Вожла", "Пресс дю Шеналь" и "Гранадосе"...

Готье-Монвель. Потому что лучшие книги выходят именно там! Если бы я не был твердо убежден в этом, я не голосовал бы за них. Просто не смог бы. Мое нутро воспротивилось бы этому. Впрочем, за

девятнадцать лет я три раза голосовал за книги, вышедшие в других издательствах.

Фоссер. Целых три раза? Подумать только...

Готье-Монвель. Если мне попался талантливый роман, для меня совершенно не важно, где он опубликован.

Клодина Ле Галлек. Это как с платьем. Когда я вижу в витрине на Фобур-Сент-Оноре красивое платье, то покупаю его, если оно мне нравится, и для меня совершенно не важно, кто его сшил!

Фоссер. И вы воображаете, будто вам поверят? Вы ходите с гордо поднятой головой *(глядя по очереди на каждого)*, потому что издатели не переводят вам деньги на счет в швейцарском банке — по крайней мере напрямую... — и потому что вам не суют конверты в карман. Ну и что? Есть разные способы продаваться, и все они вам хорошо знакомы. Раздутые бонусы, премии под видом гонораров за предисловия или вознаграждений за участие в рекламной кампании, публикация сборников статей, ничем не оправданное переиздание ранних произведений и наконец самый жирный кусок — собрание сочинений. В общем, выбор большой.

Готье-Монвель. Я получаю только то, что мне причитается. Если на книге стоит мое имя, это гарантия, что ее раскупят.

Клодина Ле Галлек. Мои книги тоже хорошо продаются, что бы вы там ни говорили. Какой издатель станет работать себе в убыток? Возможно, вы не в курсе, но тираж нескольких моих романов превысил сто тысяч.

Шариу. А у меня одна книжка вышла тиражом в сто пятьдесят тысяч! А вам, Микаэль, после каждой книги приходится менять издателя!

Фоссер. С некоторых пор в сочетании "литературная премия" ключевым словом стало не прилагательное "литературная", а существительное "премия". Благодаря вам и вашим пособникам из жюри других литературных премий три издательства получают огромную ежегодную ренту. Конечно, эти суммы нельзя сравнить с прибылью строительных компаний, предприятий по очистке воды или фирм-экспортеров оружия. *(По очереди указывая пальцем на каждого.)* Но фаворитизм — такое же зло, как торговля политическим влиянием или плата за тайное посредничество.

Готье-Монвель. Это шампанское ударило вам в голову. Очевидно, вы плохо переносите алкоголь...

Фоссер. Снобизм, преданность клановым интересам, классовая нетерпимость заставляют вас проводить сегрегацию, соблюдать апартеид. Вы произносите высокопарные речи, изгоняете недостойных, потрясаете знаменем Литературы с большой буквы, но вы — жрецы, не верящие в своего бога. И первые ваши жертвы — это писатели, включая и тех, кто публикуется в ваших издательствах: для вас это просто пешки, которыми вы распоряжаетесь по собственному усмотрению. Вся эта система безнадежно прогнила.

Клодина Ле Галлек. "Прогнила"! Ну и выражения у вас!

Готье-Монвель. Честное слово, вы себя возомнили каким-то Зорро, борцом за права угнетенных и обездоленных! Но знаете, милый мальчик, вы мелковаты для этой роли!

Фоссер. Вполне возможно.

Готье-Монвель. Есть поговорка: камин, который...

Фоссер. Да идите вы с вашими поговорками! Мы ими сыты по горло.

Готье-Монвель. Что вы имеете против моих поговорок? Разве я не вправе внести свой вклад в сокровищницу родного языка?

Клодина Ле Галлек. Успокойтесь, успокойтесь! Жан-Поль, Микаэль, вы ведете себя как дети. Перестаньте пререкаться из-за пустяков. Жан-Поль, мы обожаем ваши поговорки.

Готье-Монвель. Вы слишком добры!

Клодина Ле Галлек. Мы обожаем ваши поговорки, но нам хочется есть. Надо голосовать побыстрее, обед больше не может ждать. Так давайте проголосуем. Быстро. И демократично.

Фоссер. Демократично! Хороша демократия, при которой итог выборов известен заранее! Диктатура надувательства! Торжество шулеров!

Шариу *(задыхаясь от негодования)*. Мы больше не потерпим ваших... ваших...

Готье-Монвель. Не обращай внимания. Пускай выговорится, ему станет легче.

Фоссер. Да, мне от этого легче.

Готье-Монвель. Ну и чего вы добиваетесь? К чему эти разглагольствования?

Фоссер. К тому, что мы сейчас дадим Констановскую премию роману Фредерика Бовэ "Зима в Гватемале"... На этот раз большой куш достанется издателю, который не входит в "Банду трех".

Клодина Ле Галлек. Почему бы и нет? Все решит голосование!

Фоссер. Как это красиво звучит! "Все решит голосование"! Но я ведь уже сказал, что не очень-то верю в... голосование. А потому я предлагаю повлиять на его итоги.

Готье-Монвель. Каким образом?

Фоссер. Я призываю вас: давайте единогласно присудим премию "Зиме в Гватемале"!

Шариу. Единогласно? А как быть с отсутствующими коллегами? Их выбор уже сделан!

Фоссер. Ну, это не проблема. Наверняка у вас найдутся лазейки, обходные пути — вы ведь мастера своего дела. Выкручивайтесь, как знаете! А иначе...

Готье-Монвель. А иначе...

Фоссер. А иначе, когда Александр выйдет к журналистам объявлять итоги, я выйду вместе с ним. *(Пауза.)* И заявлю о своем решении покинуть жюри.

Готье-Монвель. Такое уже бывало.

Фоссер. Может, и бывало, только этого еще не показывали в прямом эфире. Я нарушу обет молчания! Я расскажу все. Это тоже будет впервые.

Шариу. Вы не посмеете!

Фоссер. Думаете, я трус? Не надейтесь. Я готов обнародовать пикантные подробности наших совещаний в прошлые годы. Сколько нового и неожиданного узнают люди о нашей чудесной банановой республике!

Клодина Ле Галлек. Это похоже на донос!

Шариу. Вы только себя опозорите!

Готье-Монвель. Да вам никто и не поверит.

Фоссер. А я убежден в обратном. Сейчас общественное мнение отказывается от прежних табу. Неприкасаемых с каждым днем остается все меньше.

Клодина Ле Галлек. Прямо Рюи Блаз!

Шариу. Дон Кихот!

Фоссер. Наконец-то я попаду на первую полосу газет!

Готье-Монвель. Фигляр!

Клодина Ле Галлек. Жан-Поль, я уверена, что уход Микаэля будет иметь... неприятные последствия. Надо признаться: в чем-то он прав... Вы помните — а может быть, и не помните, — что мой первый роман вышел в "Ламбаль"...

Шариу. Прекрасное маленькое издательство!

Клодина Ле Галлек....а два следующих — в "Орфео".

Шариу. Еще одно прекрасное маленькое издательство!

Клодина Ле Галлек. Да. И в этом прекрасном издательстве я умирала медленной смертью. Я начала жить лишь с того дня, когда мной заинтересовались в "Пресс дю Шеналь". Меня вдруг заметила критика. О моих книгах заговорили. Мне предложили вести постоянные рубрики в газетах, стали приглашать на радио. И вот однажды вы предложили мне войти в состав этого жюри. Власть и слава! Думаете, я ничего не понимаю? Мои первые три романа — лучшее, что я когда-либо написала. Теперь я известная романистка, это дает массу выгод и преимуществ, и все же мне так хотелось бы, чтобы меня признали и наградили именно за первые три книги. Увы, пока я издавалась в "Ламбаль" и в "Орфео", об этом не могло быть и речи. *(Пауза.)* В общем, хоть Микаэль и кривит душой, хоть он и преувеличивает...

Готье-Монвель. Но ведь вы тоже не прочли эту чертову "Зиму в Гватемале"!

Клодина Ле Галлек. А вы думаете, я прочла "Трудные роды"? То есть я попыталась, с трудом одолела десять страниц — и бросила! Между прочим, я не уверена, что вы сами дочитали этот роман до конца! Он пресный и вязкий, точно гороховый суп с кленовым сиропом!

Готье-Монвель. Вы берете на себя смелость...

Клодина Ле Галлек. Ничего я на себя не беру. Кстати, это будет не первый случай, когда премию получит книга, которую никто из нас не читал!

Готье-Монвель. Клодина, вы говорите ужасные вещи! Александр может подтвердить, что...

Клодина Ле Галлек. Что он может подтвердить? Что в большинстве случаев все решается заранее и чтение книг — всего лишь формальность, которую даже не обязательно соблюдать?

Шариу. Никогда такого не было! Это возмутительно!

Клодина Ле Галлек. Не кричите, Александр! К чему рассказывать нам сказки? Я не прочла книгу Франсуа Рекуврера, но я так или иначе не стала бы за нее голосовать. А вот к угрозам Микаэля я отношусь со всей серьезностью. До чего же забавно будет бросить эту маленькую атомную бомбу и взорвать всех нас, в том числе и себя самого, — правда, Микаэль?

Фоссер. Они не верят, что я это сделаю. Вот Александр не верит. *(Пауза.)* И Жан-Поль тоже. *(Пауза.)* Господа, а ведь в конечном счете "Зима в Гватемале" — прекрасный роман, разве нет?

Готье-Монвель (*ласково*). Ну конечно... конечно... (*Долгое молчание.*) Клодина, Александр, могу я попросить вас ненадолго оставить меня наедине с Микаэлем? Совершенно очевидно, что тут произошло недоразумение, которое легко разрешится в разговоре с глазу на глаз.

Шариу. Прошу вас иметь в виду, что уже без двадцати час. Хотя, конечно, Констановскую премию можно в этом году и не присуждать!

Клодина Ле Галлек. Вы это всерьез?

Шариу. Нет, в шутку! Впрочем... Господа, мы вам даем десять минут. И ни секундой больше. Вы идете, Клодина?

Шариу и Клодина Ле Галлек выходят. Готье-Монвель сидит, Фоссер встает и смотрит в окно. Долгое молчание.

Готье-Монвель. Вы разочаровали меня, мой мальчик. Как же вы меня разочаровали. Вы причинили мне боль. Вы так хорошо умеете говорить, но совсем не умеете слушать. Я знаю, благодарность — продукт скоропортящийся, поэтому я никогда на нее не рассчитываю. *(Пауза.)* А ведь в свое время мне пришлось выдержать жестокую борьбу, чтобы включить вас в состав жюри. Конечно, после Оскара Уайльда, Андре Жида, Пруста и многих других, некоторые подробности, касающиеся... личной жизни, уже никого не пугают. Но первый ваш роман "Дитя сердца"... он ведь был во многом автобиографичным, не правда ли? И этот роман долго стоял поперек глотки у кое-кого из нас. Да, мне пришлось тогда за вас побороться.

Фоссер. Я об этом не забыл.

Готье-Монвель. Знаете, почему я так хотел, чтобы вы стали одним из нас? Во-первых, потому, что я вас очень люблю, мой мальчик, а наши чувства неподвластны разуму. Под этим обличьем старого ворчуна, циника и сибарита скрывается неисправимый романтик. Сколько раз меня жестоко обманывали, но я все равно останусь таким. Вторая причина в том, что вы обожествляете фран-

цузский язык — говоря с вами, я могу использовать самые сложные формы глаголов, и вы не станете надо мной смеяться. Мне нравится ваше равнодушие к успеху. Вы один противостоите толпе поставщиков дешевого чтива, завалivших магазины своей продукцией. *(Микаэль хочет возразить.)* Да-да, вы один... И я подумал, что, глядя на вас, буду вспоминать о дерзновенных мечтах моей юности. Ведь и я когда-то хотел стать современным Флобером или Мопассаном. И кто я теперь? Председатель жюри Константовской премии!

Фоссер. Ну, тогда вы не можете сердиться на меня за то, что я защищаю книгу Фредерика Бовэ...

Готье-Монвель. Разве из-за этого можно на вас сердиться?

Фоссер. Я боялся, что...

Готье-Монвель. Зря боялись. Вы просто сказали вслух то, что все мы произносили... мысленно.

Фоссер. В глубине души я понимал, что между мной и вами лишь видимость разногласий. *(Пауза.)* Теперь пора стать самими собой, то есть проявить суровость и непреклонность. Наступает новая эра. Константовскую премию должен получить роман...

Готье-Монвель. ..."Трудные роды".

Фоссер. Но... вы же сами только что...

Готье-Монвель. Ерунда! Разговоры в пользу бедных! Вы думаете, я не вижу разницы между Бовэ и Рекуврером? Бовэ пишет в сто раз лучше Рекуврера, который, между нами, попросту бездарен. Ну и что? Подавляющее большинство хороших книг, вышедших за все эти годы, не получили Константовской премии. И в этом ее сила.

Фоссер. В этом ее сила?

Готье-Монвель. В жюри десять человек. Это много. Если обсуждается средняя по качеству продукция, предназначенная для массового читателя, мы еще можем прийти к единому мнению. Но о шедеврах подобает судить не нам, а потомству. Наша задача — не утратить доверия широкой публики, которая читает одну-две книги в год. У нас нет права на ошибку. Мы не можем вводить публику в заблуждение.

Фоссер. А как же моральная сторона?

Готье-Монвель. Да вы с ума сошли! Ну и досталось же мне сегодня! Мораль в литературе — все равно что совесть в политике: рано или поздно приводит к Мюнхенскому сговору. *(Пауза.)* Знаете кафе "Дель Монико", на углу улицы Пирамид? В эту самую минуту там сидит клиент, который пьет уже десятую чашку кофе. Или пятую порцию виски. Это Франсуа Рекуврер. Когда будет объявлено решение жюри, ему даже не надо будет переходить улицу, чтобы принять наши поздравления. Рекуврер живет далеко, он живет в Перпиньяне. Вы же не хотите, чтобы его приезд сюда оказался безрезультатным? *(Фоссер жестом показывает, что ему все равно.)* Вы хотите сказать, что вас это волнует меньше всего на свете? Если честно, меня — тоже. У меня сейчас забота поважнее. Бенаму...

Фоссер. Бенаму?

Готье-Монвель. Да, Бенаму. Странно, что вы не спросили о нем. А ведь у вас с ним, кажется, были хорошие отношения. Вчера мы с Александром навестили его в больнице. Жуткое зрелище! Эти глаза... У него на лице только и осталось что глаза. Меня прямо передернуло... Кожа да кости. Он взял меня за руку и сжал ее изо всех сил, словно желая напоследок сказать что-то очень важное... *(Берет за руку Фоссера, показывая, как это было.)* Я плакал, как ребенок... Он не хотел отпускать мою руку... Это было ужасно...

Фоссер *(высвобождая руку)*. Он безнадежен?

Готье-Монвель. Абсолютно. Возможно, протянет еще две, от силы три недели. Беда в том, что кончина Бенаму не только причинит нам всем большое горе, но и обернется для нас большой проблемой. Бенаму — автор издательства "Вожла". *(Фоссер вопросительно смотрит на Готье-Монвеля. Пауза.)* Вы помните статью, которую я в прошлом году написал о книге Николя Карийяка "Месса папы Марцелла"?

Фоссер. Статья очень доброжелательная. Это было так мило с вашей стороны.

Готье-Монвель. То, что я написал, — не комплименты, а чистая правда. Книга вашего друга — вас не коробит это слово? — вашего приятеля... прошу прощения, никогда не умел подобрать подходящее слово...

Фоссер. Я согласен на любое, кроме "наложника" — это звучит как-то неестественно, "любовника" — это слишком старомодно и "миньона" — это отсылает к мрачной эпохе Генриха Третьего.

Готье-Монвель. Ладно, ваш друг или ваш приятель Николя Карийяк — один из тех молодых писателей... ведь он еще молод, хоть и успел выпустить уже пять или шесть романов. Сколько ему лет? Тридцать четыре? Тридцать пять?

Фоссер. Тридцать два года.

Готье-Монвель. Только тридцать два? Невероятно!...Один из тех молодых писателей, за творчеством которых я наблюдаю с пристальным вниманием. Месяц или два назад мы говорили о нем в дирекции "Вожла", и Ксавье — Ксавье Вожла — сказал мне, что никогда еще не видел, чтобы писатель столь быстро взлетел на такие высоты.

Фоссер. Приятно слышать добрые слова о Николя, но я не понимаю, какое это имеет отношение к...

Готье-Монвель. ...к Бенаму? Самое прямое.

Фоссер. Самое прямое?

Готье-Монвель. Настанет момент, когда придется выбирать кого-то на место Бенаму. Если вы ничего не имеете против, я собираюсь предложить кандидатуру Николя Карийяка. На наше счастье, Карийяк — автор издательства "Вожла", и я надеюсь, что мы успешно проведем операцию по омолаживанию, выбрав самого юного члена жюри за всю историю Констановской премии.

Фоссер. Николя... Николя Карийяк... Вы это серьезно?

Готье-Монвель. Разве я похож на шутника? Если в дальнейшем ваш друг будет писать так же хорошо, его ждет блестящая литературная карьера. А жюри Константовской премии — это удобнейший трамплин. *(Пауза.)* Подумайте: посмеет ли хоть один критик разругать или просто задеть его, когда он станет одним из нас? Ведь почти все критики пишут романы и мечтают получить премию! Ах, до чего же приятно, когда перед вами выслуживаются! Его путь к вершине сократится на десять лет.

Фоссер. И вы готовы...

Готье-Монвель. Знаете, в моем возрасте от вранья уже мало толку! Конечно, если вы не хотите, чтобы Николя... У нас достаточно кандидатур. Огюстен Фейю...

Фоссер. Фейю! Этот бронтозавр, это ископаемое!

Готье-Монвель. Да, этот старый пень. Но если вы считаете...

Фоссер. Вовсе нет, вовсе нет. То, что я сказал...

Готье-Монвель. Не надо больше ничего говорить. *(Пауза.)* Если возникнет альтернатива: Карийяк или Фейю — неужели кто-то затруднится с выбором? *(Опять берет его за руку.)* Преемника Бенаму будут выбирать девять членов жюри. Таким образом, для большинства потребуется пять голосов. У нас уже есть два голоса — ваш и мой. С Вилькье я договорюсь. Вот вам три голоса. Александр ни за что мне не откажет: публикация полного собрания его сочинений в "Вожла", в серии "Галактика", просто невозможна без моей поддержки (между нами говоря, и при моей поддержке это будет нелегко провернуть). Итого четыре. Нам не хватает только одного голоса...

Фоссер (*задумчиво*). Четыре голоса... Значит, это реально... Нам будет не хватать только одного голоса...

Готье-Монвель. Да, только одного!

Фоссер (*его осенило*). Может, это будет голос Морзека? Он считает себя крестным отцом Николя. Именно Морзек пристроил его первый роман в "Вожла".

Готье-Монвель. Вон что... А я и не знал.

Фоссер. Не могу представить, чтобы он отказал нам в помощи.

Готье-Монвель. Морзек? Ну конечно, он нам поможет! За это я вам ручаюсь! Морзек! Прекрасная идея! *(Пауза. Подсчитывает на пальцах голоса.)* Ну вот! Николя избран!

Фоссер *(пожимая ему руку)*. Спасибо! Спасибо! А я так вел себя с вами....

Готье-Монвель *(перебивая)*. Все уже забыто!

Фоссер. Но я... Меня занесло...

Готье-Монвель. С кем не бывает. *(Пауза.)* Вы очень любите Николя?

Фоссер *(подбирая слова)*. Я... я... Как вам объяснить...

Готье-Монвель. Придется быть очень осторожными. Не доверяйте Клодине, в ней сидит бунтарский дух шестьдесят восьмого года! Иногда она прикидывается дурочкой, и в такие моменты ее следует опасаться больше всего. Если она что-то пронюхает, о нашем плане можно будет забыть.

Фоссер. Вы ее знаете лучше, чем я...

Готье-Монвель. Милый Микаэль, при новой расстановке сил в жюри для вас многое изменится. В следующем году вы сможете наградить Фредерика Бовэ или какого-нибудь другого чудака. Если у вас еще возникнет такое желание.

Фоссер. То есть как?

Готье-Монвель. Раньше вы были в оппозиции, а теперь вошли в правительство. Пройдет полгода, и романы типа "Зимы в Гватемале" уже не вызовут у вас ни малейшего интереса. Вы будете читать их по-другому. Если вообще будете читать.

Фоссер. Я знаю цену Рекувреру и знаю цену Бовэ.

Готье-Монвель. А разве я не знаю?.. Но я раз и навсегда отказался от роли верховного судьи в вопросах изящной словесности.

Фоссер. Однако...

Готье-Монвель. Что?

Фоссер. В присутствии Александра, Клодины и остальных...

Готье-Монвель. ...я убедил бы вас образумиться. Это мой долг председателя жюри... Говорят, у меня есть дипломатические таланты... *(Пауза.)* Ну как, дорогой Микаэль, вы даете мне слово?

Фоссер *(после долгого раздумья).* В сущности, вы предлагаете нечистоплотную сделку... *(Снова молчание.)* Бедная "Зима в Гватемале"!

Готье-Монвель. Опять начинается?

Фоссер. Я задыхаюсь... Мне кажется, мой желудок сейчас...

Готье-Монвель. Что у вас не в порядке — легкие или желудок? Если легкие, дышите глубже. Если желудок, облегчите его и оставьте нас в покое.

Фоссер. Низковато целитесь, господин председатель.

Готье-Монвель. Я целюсь точно. Итак, милый мальчик, вопрос о вашем выходе из состава жюри, как и о вашем выступлении по телевидению, закрыт, вы голосуете за "Трудные роды", ваш друг Николя через несколько месяцев вольется в наши ряды... Одним словом, все к лучшему в этом лучшем из миров...

Фоссер. Вы сволочь, господин председатель.

Готье-Монвель. Вы даете мне слово?

Фоссер *(помолчав).* Да.

Готье-Монвель. Тогда по рукам!

Фоссер. По рукам?

Готье-Монвель. Дайте руку, дорогой Микаэль! Вот так! *(Ударяют друг друга по рукам.)* Как крестьяне на ярмарке в былые времена.

Фоссер. А как же "Зима в Гватемале"?

Готье-Монвель. Получит один голос, голос Морзека, ведь он его уже подал, тут ничего нельзя изменить! Для такой необычной, особенной книги один голос — это даже более выигрышно, чем сама премия. Это некий символ... Издателю надо будет надеть на обложку ленточку с надписью: "Финалист Констановской премии". И десятитысячный тираж разойдется с легкостью! Я знаю издате-

лей, которые пошли бы на любую подлость, лишь бы их книга попала в шорт-лист!

В приоткрывшуюся дверь заглядывает Шариу.

Шариу. Раненые, погибшие есть?

Готье-Монвель. Ты бредишь? Где Клодина?

Шариу *(кричит)*. Клодина!

Клодина Ле Галлек (*из-за кулис*). Иду-иду! (*Заглядывает в комнату.*) Сколько погибших, сколько раненых?

Готье-Монвель. Не смешно.

(Шариу и Клодина садятся).

У нас с Микаэлем состоялся откровенный, прямой разговор. Он признал тот факт, что любое коллективное решение возможно лишь при условии компромисса. Нельзя достичь идеала с помощью бюллетеня для голосования.

Шариу. Это точно!

Готье-Монвель. Микаэль пришел к выводу, что ему надлежит забыть о личных литературных предпочтениях ради единства в нашей семье. Как во всякой семье, у нас случаются конфликты, ссоры, перебранки! Это вносит некоторое оживление в нашу жизнь! Верно, Микаэль?

Фоссер. Верно, Жан-Поль.

Шариу. Замечательно, замечательно!

Клодина Ле Галлек. Вот так-то лучше! Я тоже подумала...

Шариу *(перебивая)*. Нельзя больше терять ни минуты.

Готье-Монвель. Ну, минуту господа с телевидения все же смогут подождать.

Шариу. Не смогут. *(Хлопает в ладоши.)* Давайте! (Пауза.) Бумага, ручка, ластик – у всех все есть? За работу! *(Пауза.)* Можете списывать у соседа по парте!.. Не передумаете? Тогда прошу сдавать! *(Собирает бюллетени.)* Браво! У меня такое ощущение, что на этот раз мы определили лауреата. Клодина? Спасибо. *(Встает и направляется к доске.)* Я вас слушаю. Я вас слушаю...

Клодина Ле Галлек (*разворачивает бюллетени*). "Трудные роды"... "Трудные роды"... "Трудные роды"...

Шариу повторяет за ней и записывает на доске.

Готье-Монвель. Три голоса за "Трудные роды"! Плюс голоса отсутствующих Вилькье и Бенаму, получается пять. Давайте, Клодина! Еще одно усилие!

Клодина Ле Галлек *(разворачивает последний бюллетень и делает эффектную паузу)*. Тут написано...

Готье-Монвель. Ну, ну, ну...

Клодина Ле Галлек. Э-э-э... "Трудные роды"!

Шариу. Уф!

Готье-Монвель. Идите сюда, я вас поцелую!

Шариу. Великолепно! Шесть голосов! Микаэль, вы недовольны? Почему не аплодируете?

Фоссер. Сейчас, сейчас. *(Вяло аплодирует.)*

Готье-Монвель. Громче, громче, не бойтесь! Громче! Ведь это победа вашего кандидата, разве не так? Вы должны быть счастливы!

Фоссер. Счастлив! *(Саркастический смех.)*

Шариу. Дорогие коллеги, приглашаю вас обедать!

Готье-Монвель. А как же протокол?

Шариу. Верно, остался еще протокол! *(Садится за стол и пишет, затем читает вслух).* По итогам третьего тура голосования...

Готье-Монвель. Четвертого...

Шариу. Ты прав. По итогам четвертого тура голосования Константовская премия тысяча девятьсот девяносто... года присуждается роману Франсуа Рекуврера "Трудные роды", издательство "Вожла", получившему шесть голосов. За роман Жан-Марка Гольдстена "Что с лица, то и с изнанки", издательство "Гранадос", было подано два голоса, за роман Николь Монтень "Праздник у Капулетти", издательство "Пресс дю Шеналь", — один голос, за роман Фредерика Бовэ "Зима в Гватемале"... А кто его издал?

Фоссер. Шёнбрунн.

Готье-Монвель. После всего, что он наговорил про нас по радио, мы еще делаем ему подарок!

Шариу. "...издательство "Шёнбрунн", — один голос". А теперь, прошу, ваши автографы! *(Пускает по кругу протокол, который все по очереди подписывают.)*

Клодина Ле Галлек (*она открыла окно*). Удивительно, что присуждение литературной премии собирает столько зевак... По улице не проехать... (*Закрывает окно.*) Господин генеральный секретарь, а почему именно вы каждый раз сообщаете журналистам радостную весть? Не хотите ли передать эту обязанность мне? По такому случаю я надела бы один из моих новых пуловеров. А кстати, где мои пакеты, кто их спрятал? Кто их спрятал?

Шариу. Они там, за креслом.

Клодина Ле Галлек. Ну слава богу. А я уж испугалась.

Шариу. Я с удовольствием передам вам эту обязанность... в следующем году. Поскольку это будет год женщин.

Фоссер. Год женщин? Почему?

Готье-Монвель. Потому что Александр все время только о них и думает, у него каждый год — это год женщин. Верно, Александр?

Шариу. Но...

Клодина Ле Галлек. Александр хочет сказать, что...

Готье-Монвель *(перебивая)*. ...что если через минуту он не выйдет к журналистам, мы не попадем ни в теле-, ни в радионовости!

Шариу *(глядя на часы)*. Ай-ай-ай! *(Бежит к двери, но тут же возвращается.)* Протокол забыл! *(Хватает протокол и убегает.)*

Готье-Монвель. Микаэль, могу я вас попросить включить телевизор?

Микаэль придвигает телевизор к столу, экраном к зрителям.

Клодина Ле Галлек *(Готье-Монвелю)*. Еще по бокальчику?

Фоссер *(включая телевизор)*. Тихо! Говорят о нас.

На экране появляются ведущий теленовостей, затем Шариу.

Ведущий. Добрый день, дамы и господа! Мы ведем прямой репортаж из ресторана "Серебряный корабль" на улице Даниэль-Казанова в Париже. Еще секунда — и все мы узнаем, кто стал лауреатом Константовской премии тысяча девятьсот девяносто... года. Я вижу генерального секретаря жюри Александра Шариу, который с трудом пробирается через толпу фотографов и телеоператоров...

Шариу. Дамы и господа, прошу тишины!

Клодина Ле Галлек. Он стоит слишком далеко от микрофона.

Шариу. Я прошу тишины... *(Достает из кармана протокол и читает.)* По итогам четвертого тура голосования Константовская премия тысяча девятьсот девяносто... года...

Клодина Ле Галлек. Ему бы на телевидении работать!

Шариу. ... присуждается роману Франсуа Рекуврера "Трудные роды", издательство "Вожла"...

Фоссер. Вы слышите свист в толпе?

Шариу. ... получившему шесть голосов. За роман Жан-Марка Гольдстена "Что с лица, то и с изнанки"...

Фоссер. Да мы уже наизусть знаем это коммюнике!

Шариу. ... издательство "Гранадос", было подано два голоса, за роман Николь Монтень "Праздник у Капулетти", издательство "Пресс дю Шеналь", — один голос, за роман Фредерика Бовэ "Зима в Гватемале"...

Готье-Монвель. Все-таки ее отметили, вашу "Гватемалу"!

Шариу. ...издательство "Шёнбрунн", — один голос. *(Далее делает вид, что читает.)* В первом туре один голос был подан за роман Аделаиды Левассер "Синие манго", издательство "Фалон". Дамы и господа, я благодарю вас.

Шариу отказывается отвечать на вопросы журналистов и исчезает в глубине вестибюля. Репортаж заканчивается. Фоссер выключает телевизор.

Готье-Монвель *(потянувшись)*. Что-то мне есть захотелось!

Клодина Ле Галлек. Мне тоже!

Фоссер. А Рекуврер?

Готье-Монвель. Он присоединится к нам за десертом, если вырвется от журналистов.

Клодина Ле Галлек. Говорят, он красивый.

Готье-Монвель. Ну, такой сумрачный красавец, слегка похож на сутенера... Не в вашем вкусе.

Клодина Ле Галлек. Вы глубоко ошибаетесь! Вы меня плохо знаете! Я верю в переселение душ, и мне кажется, что в будущей жизни я стану дорогой шлюхой в каком-нибудь амстердамском или гамбургском борделе...

Готье-Монвель хочет ответить, но в этот момент входит Шариу.

Шариу. Ну что, сумел я их уделать? Как вы меня находите?

Клодина Ле Галлек. Вы потрясающий, роскошный, неотразимый! Нелегко мне придется в будущем году, если я займу ваше место!

Фоссер. Когда вы сделали выбор в пользу литературы, мир потерял великого артиста!

Готье-Монвель. Пожалуй, могло бы быть еще эффектнее... Небольшая пауза после "Констановская премия присуждается..." добавила бы напряжения.

Фоссер. Вы слышали свистки и негодующие крики, которыми встретили ваше решение?

Шариу. Нет, не слышал.

Готье-Монвель. Так бывает каждый год. Это традиция.

Фоссер. Если бы премию получила "Зима в Гватемале", свистков бы не было.

Готье-Монвель. И читателей тоже.

Клодина Ле Галлек. Ну вот мы опять, опять, опять начинаем ссориться! *(Фоссеру.)* Страшно вспомнить, как вы собирались расстаться с нами! Вы ведь не сделали бы этого, правда? Не покинули бы нас? Вы ведь любите нас, Микаэль? Скажите, что вы нас любите!

Фоссер. Люблю, люблю, люблю. Вы довольны?

Звонит телефон.

Готье-Монвель *(Шариу)*. Возьми трубку! Это Аделаида хочет поблагодарить тебя за "Синие манго". Есть поговорка: если жабу долго щекотать, у нее начнется крапивница.

Александр подходит к телефону.

Шариу. Нет, я не могу сейчас беспокоить председателя. Он очень занят. *(Готье-Монвелю, прикрыв ладонью трубку.)* Правда ведь, ты очень занят?.. Как бы это ни было важно, я не могу его беспокоить... А кто говорит? Ах да, да... Я Александр Шариу, генеральный секретарь жюри Констановской премии... Да... да... Да... да... Я передам господину председателю... Вы правильно сделали, что... Нет-нет, вы правильно сделали. Ну конечно, само собой... *(Кладет трубку и медленно подходит к столу.)* Звонил директор больницы... *(Пауза.)* Бенаму скончался.

Готье-Монвель. Бедняга Бенаму!

Клодина Ле Галлек. Бедный Фердинан!

Готье-Монвель. Когда он умер?

Шариу. Примерно полчаса назад.

Готье-Монвель. Такая новость всегда выбивает из колеи, даже если ты готовился к ней заранее.

Шариу. Сегодня утром Бенаму, как обычно, выпил кофе. Как обычно, побрился. Все было как обычно. Он умер, когда смотрел телевизор... *(Пауза.)* Прожил бы еще минут пятнадцать-двадцать — услышал бы, как я объявляю решение.

Готье-Монвель. Мог бы подождать до завтра.

Шариу. Эта новость подпортит впечатление от премии.

Клодина Ле Галлек. Хочется нам этого или нет, но теперь мы просто вынуждены заняться вопросом о преемнике.

Готье-Монвель. Удивляюсь я вам, Клодина. Нашего друга еще не успели похоронить, а вы уже говорите о замене!

Клодина Ле Галлек. Но, Жан-Поль, час назад вы сами рассуждали о его скорой смерти. Ведь именно вы предложили кандидатуру Фейю.

Готье-Монвель (*поспешно*). В тот момент Бенаму был еще жив. Рассуждать о чьей-то возможной кончине не значит приблизить ее. Конечно, он мог умереть — так же, как вы или я. Не раньше и не позже.

Шариу (*недоверчиво*). Не раньше и не позже...

Готье-Монвель. Ну ладно, немного раньше, чем вы или я. Фейю — это была предварительная гипотеза. Просто один из вариантов.

Фоссер. Один из вариантов? Но я думал, Фейю...

Готье-Монвель. Это было до вашего прихода. Не помню, у кого именно, то ли у Александра, то ли у Клодины, появилась идея...

Клодина Ле Галлек (*перебивает*). Дорогой Жан-Поль, по-видимому, печальная весть, которую мы только что получили, вызвала у вас частичную амнезию. Вы позволите мне освежить вашу память?

Готье-Монвель. Ничего я вам не позволю. (*Пытается встать, хватается за край стола. Шариу хочет ему помочь, он жестом дает понять, что справится сам. Затем, говоря, медленно выпрямляется.*) У меня превосходная память. Желаю вам, чтобы и ваша была в таком же исправном состоянии...

Клодина Ле Галлек. С вашего позволения или без него, но я напомню: Александр сидел справа от вас и должен был слышать — кажется, он пока не оглох, — как я сказала, что не может быть и речи о том, чтобы место Фердинана (когда оно освободится) занял Фейю или кто-то еще из ваших приспешников. Потом вы сами заявили, что...

Готье-Монвель уже выпрямился во весь рост.

Готье-Монвель (*перебивает*). Что я мог заявить? Бред какой-то! Да, Александр действительно сидел здесь, справа от меня (*показывает*), но за все время разговора мы ни разу не затрагивали тему преемника. Александр, скажи что-нибудь! Ты же не хочешь, чтобы меня здесь обвинили...

Шариу. Да, я, конечно, сидел здесь, но... Бывает, я отвлекаюсь, всем кажется, что я слушаю, а на самом деле я дремлю, погружаюсь в мечты...

Готье-Монвель (*теперь он прямой, как восклицательный знак, и без всяких усилий расхаживает по комнате. Остальные застыли на месте*). Нет, ты не дремал и не погружался в мечты. Когда ты заговорил об избрании Фейю, я заметил: "Ты слишком торопишься".

Шариу. Наверно, все так и было... Не стану с тобой спорить...

Клодина Ле Галлек. Понтий Пилат!

Шариу. Клодина, я попросил бы!..

Клодина Ле Галлек. А что? Разве это оскорбление?

Фоссер. Кто-нибудь объяснит мне...

Клодина Ле Галлек. Объяснять, собственно говоря, нечего. *(Потянув носом.)* Здесь воняет! И очень сильно!

Готье-Монвель. Когда не хватает аргументов, дорогая Клодина, пускают в ход грубость. Это не делает вам чести.

Клодина Ле Галлек. Честь? Ха-ха-ха! Такое слово — и в ваших устах! Кстати о чести, вернее, о честном слове: я по-прежнему могу рассчитывать на вас в деле с Пьереттой Деланд?

Фоссер. С Пьереттой Деланд?

Готье-Монвель. Клодина, вам нехорошо? Это смерть Фердинана так на нее подействовала... Надо отвезти ее домой...

Клодина Ле Галлек. Нет, не надо! Я прекрасно себя чувствую! И буду чувствовать себя еще лучше, если вы подтвердите ваше обещание: на место Фердинана будет приглашена Пьеретта Деланд.

Фоссер. Что это за фантазии? Жан-Поль ничего не мог вам обещать! Мы с ним только что условились: место Бенаму займет Николя Карийяк...

Клодина Ле Галлек. Вы шутите!

Фоссер. Нет. Я не шучу. Жан-Поль дал мне твердые гарантии.

Клодина Ле Галлек. Твердые гарантии! Жан-Поль действительно дал твердые гарантии, но только насчет Пьеретты Деланд... Александр был при этом, он должен все подтвердить, несмотря на свои провалы в памяти.

Фоссер. Пьеретта Деланд! *(Хохочет.)* Полуграмотная романистка! Если бы ее муж не был важной шишкой на телевидении, ни один издатель не стал бы печатать ее продукцию!

Клодина Ле Галлек. Николя Карийяк! *(В свою очередь разражается хохотом.)* Этот жалкий тип! Этот самовлюбленный клоун! Я бы еще кое-что добавила, только воспитание не позволяет!

Фоссер. Спросите у Жан-Поля!

Клодина Ле Галлек. Верно, спросим у Жан-Поля!

Готье-Монвель. "Спросите у Жан-Поля, спросим у Жан-Поля!" Стыдно мне за вас. Вы не люди, вы гиены, шакалы. Фердинан Бенаму, один из величайших писателей нашей эпохи, наш верный товарищ, наш брат, только что испустил последний вздох — и вот вы уже алчно набрасываетесь на его труп. Как же это низко — в такие часы думать только о своих личных интересах, о своей карьере! Я содрогаюсь от ужаса!

Шариу. Жан-Поль, по-моему, ты зря...

Готье-Монвель (*перебивая*). Не вмешивайся, пожалуйста, к тебе это не относится! (*Микаэлю и Клодине.*) Вы готовы на что угодно, лишь бы посадить в это кресло (*указывает на пустое кресло*), еще вчера принадлежавшее нашему другу (*утирает слезу*), какого-то

графомана или графоманку, единственная заслуга которых в том, что они — ваши близкие друзья!

Клодина Ле Галлек. Жан-Поль, никто не сможет...

Готье-Монвель. Замолчите! Дайте сказать! Да, верно: никто не сможет навязать Констановской премии члена жюри, избранного в результате грязных махинаций! Никто не сможет победить путем интриг и лжи, вопреки правде и здравому смыслу! Никто не сможет склонить меня к нечистоплотным поступкам, попирающим нормы нравственности.

Фоссер. Но, Жан-Поль, вы же сами...

Готье-Монвель. Замолчите! Дайте сказать! Когда ветер вечности развеет прах нашего незабвенного Фердинана, именно я, я один, назначу преемника, которого усопший одобрит и благословит свыше...

Фоссер (*перебивает*). Но Николя Карийяк...

Готье-Монвель. Замолчите! Дайте сказать! Ибо председатель жюри Констановской премии — то есть я, Жан-Поль Готье-Монвель — обязан быть беспристрастным судьей, оставаться над схваткой. Им, то есть мной, должно руководить только чувство долга, и еще то, что Иммануил Кант так удачно назвал "моральными императивами".

Клодина Ле Галлек. А по-вашему, Пьеретта Деланд...

Готье-Монвель. Замолчите! Отвяжитесь от меня с вашей Пьереттой Деланд (*повернувшись к Фоссеру*) и с вашим Николя Карийяком! Именем Фердинана Бенаму, чей дух витает в этой комнате, призываю вас к тишине, размышлению... и молитве, если вы веруете.

Фоссер. Но послушайте, Жан-Поль...

Готье-Монвель. Замолчите! Дайте сказать! Здесь больше нет Жан-Поля! Есть только оскорбленный председатель жюри!

Клодина Ле Галлек. Ну хватит, Жан-Поль, теперь вы нас послушайте!

Готье-Монвель. Замолчите! Дайте сказать!

Фоссер. Вам не выкрутиться, сколько бы вы ни затыкали нам...

Готье-Монвель. Замолчите!

Клодина Ле Галлек. И сколько бы вы ни морочили нам...

Готье-Монвель. Замолчите, дайте сказать!

Протестующие возгласы Клодины и Микаэля.

Замолчите! Замолчите, дайте сказать! Замолчите. Да замолчите же! Замолчите!

Занавес

Роже Шартье

Читатель в постоянно меняющемся мире

Перевод с французского Ирины Стаф

В статье "Книга в постоянно меняющемся мире" французский историк и социолог Роже Шартье прослеживает историю взаимодействия человека и текста, описывая, как фактура носителя — свиток, кодекс, экран компьютера — влияет на восприятие одного и того же текста. Появление нового устройства отображения информации — компьютерного дисплея — изменило не только привычные способы чтения, но и такие основополагающие понятия письменной культуры, как "автор" и "книга", а масштабные работы по оцифровке текстов, ведущиеся по всему миру, в обозримом будущем позволят получить доступ ко всему письменному наследию человечества, что не только бесконечно расширит наши возможности, но и поставит перед нами совершенно новые задачи.

Se habla de la desaparición del libro;
yo creo que es imposible[1].

Хорхе Луис Борхес

В 1968 году Ролан Барт в своей знаменитой статье[2] связал всемогущество читателя со смертью автора. Автор, свергнутый с привычного пьедестала языковой реальностью, вернее, "множеством разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора", уступал власть читателю — тому *некто*, который сводит "воедино все те штрихи, что образуют письменный текст". Чтение становилось пространством, где множественный, подвижный, неустойчивый смысл "сводится воедино", где текст, каков бы он ни был, обретает значение.

За свидетельством о рождении, выданном читателю, последовали выводы, напоминавшие скорее свидетельство о его смерти. Эти выводы можно свести к трем основным. Во-первых, речь шла об изменениях практики чтения. Статистика опросов, касающихся культурных навыков французов, убедительно говорила если не о сокращении числа читателей во всем мире, то по крайней мере об уменьшении доли "серьезных читателей" всех возрастных категорий, и особенно — лиц 19 — 25 лет. Во-вторых, в мире заговорили о кризисе издательского дела и гуманитарных наук. В-третьих, смерть читателя и исчезновение чтения стали считаться неизбежным следствием "экранной цивилизации" — царства зрительных образов и электронной комму-

© Roger Chartier, 2007
© Ирина Стаф. Перевод, 2009
Редакция благодарит автора за безвозмездно предоставленное нам право публикации этого материала.
Печатается с сокращениями.

1. Говорят, книга исчезает: думаю, это невозможно (*исп.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Ролан Барт. Смерть автора / Перев. С. Зенкина // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика и поэтика. – М.: Прогресс, 1989. С. 390.

никации. На этом последнем выводе мне бы хотелось остановиться подробнее в данном эссе. Дело в том, что в наше время возникли экраны нового типа. В отличие от экрана кинотеатра или телевизора, они являются носителями текстов – конечно, не только текстов, но и текстов тоже. Если раньше книга, письмо, чтение, противостояли экрану и изображению, то теперь сложилась другая ситуация: у письменной культуры появился новый носитель, а у книги – новая форма. Отсюда возникает весьма парадоксальная связь между навязчиво звучащим мотивом "смерти читателя" и третьей революцией книги, в результате которой меняются способы записи и распространения текстов, подобно тому, как прежде они менялись вследствие изобретения *кодекса* и книгопечатания. Чтобы понять, в чем состоит это противоречие, нужно заглянуть в прошлое и оценить последствия предыдущих революций, повлиявших на носители письменной культуры.

Третья революция книги

В IV веке н. э. привычная греческим и римским читателям форма книги была бесповоротно вытеснена новой – *кодексом*. Кодекс, то есть книга, состоящая из сложенных, сфальцованных и переплетенных листов, со временем пришла на смену свиткам – прежним носителям письменной культуры. Вместе с новой материальной формой возникли и вошли в обиход действия прежде неосуществимые: например, появилась возможность писать во время чтения, пролистывать книгу, помечать какой-либо ее фрагмент. Одновременно произошли решительные перемены и в способах обращения с текстом. В результате изобретения страницы, а также пагинации и указателей, обеспечивающих точность ссылок на произведение, то есть вследствие нового соотношения между текстом и объектом, который служит его носителем, возникли неведомые прежде связи между читателем и книгой.

Означает ли это, что мы сегодня стоим на пороге аналогичных перемен и электронная книга вытеснит или уже вытесняет известные нам формы печатного кодекса – книгу, журнал, газету? Возможно. Однако ближайшие десятилетия, скорее всего, станут временем сосуществования – причем не обязательно мирного – обеих форм книги, а также трех способов записи и распространения текстов: рукописи, печатного издания и электронного текста. Наверное, лучше принять эту гипотезу, нежели стенать по поводу неизбежной утраты письменной культуры или предаваться безудержному восторгу по случаю немедленного вступления человечества в новую эру коммуникации.

Учитывая возможность такого сосуществования, нам следует задаться вопросом о том, какова специфика новых форм научных дискурсов и способов их чтения, допускаемых электронной книгой. Последняя не может и не должна стать просто новым носителем работ, задуманных и написанных в рамках прежней логики – логики кодекса. Как писал Доналд Ф. Маккензи[1], "формы воздействуют на смысл", а значит, в электронной книге складываются новые отношения между характером изложения и научными источниками, способами аргументации и критериями доказательства. Чтобы писать или читать подобную книгу, нужно отказаться от усвоенных привычек и приемов обоснования научного дискурса – таковы, например, цитаты, постраничные сноски и то, что Мишель де Серто, вслед за Кондильяком[2], называл "языком подсчетов". Каждый из этих способов научной доказательности претерпевает глубокие изменения, поскольку исследователь может теперь строить свою аргументацию, руководствуясь не только линейной, дедуктивной логикой, но и логикой открытой, дробной, реляционистской[3], а читатель обретает доступ к документам (архивам, изображениям, звуковым и музыкальным записям), которые служат предметом или

1. Доналд Фрэнсис Маккензи (р. 1931) – австралийский библиограф и социолог книги, основатель так называемой аналитической библиографии.
2. Мишель де Серто (1925–1986) – французский историк культуры. Этьен Бонно де Кондильяк (1715–1780) – французский философ-сенсуалист и психолог, ему принадлежит концепция логики как общей грамматики знаков (включая математику).
3. Реляционизм (*филос.*) – изучение систем отношений между объектами (в отличие от изучения их сущности).

инструментом исследования. В этом смысле революция, произошедшая в способах производства и распространения текстов, является также важнейшим сдвигом в теории познания.

С тех пор как кодекс сделался основной формой книги, авторы приспосабливали к логике его материальной формы саму структуру своих произведений — например, разбивали единый дискурс, составлявший содержание того или иного сочинения, на отдельные книги, части или главы, соответствовавшие в свое время тексту на свитке. Аналогичным образом возможности (и ограничения) электронной книги требуют иной организации материала, который в книге — пока еще привычной, печатной — по необходимости подан в форме линейной последовательности текстовых отрезков. Гипертекст и гиперчтение — возможности, предоставляемые электронной книгой, — трансформируют не только отношения между изображением, звуком и текстом, связанными нелинейным образом, но и допустимые связи между виртуально бесконечным количеством текстов, утративших четкие очертания. В этом безграничном мире текстов главную роль играет понятие *ссылки*, то есть операции, сопрягающей различные текстовые единицы, выделенные в целях чтения.

Тем самым электронный текст ставит под вопрос само понятие "книги". В печатной культуре определенный тип материальных объектов непосредственно ассоциируется с определенным классом текстов и определенными способами обращения с ними. Поэтому порядок дискурсов здесь строится, исходя из материальной формы их носителей: письмо, газета, журнал, книга, архив и тому подобное. Иначе дело обстоит в цифровом мире, где любые тексты, независимо от их природы, читаются с одного и того же носителя (дисплея компьютера) и в одних и тех же формах (как правило, выбранных самим читателем). Таким образом, создается некий "континуум" — непрерывное пространство, где стираются различия между жанрами или группами текстов: все они внешне похожи один на другой и обладают равной авторитетностью. Отсюда характерная для нашего времени общественная обеспокоенность: утрачены прежние критерии, позволявшие различать и классифицировать дискурсы и выстраивать их иерархию. Значительному влиянию подвергается и само привычное для нас определение "книги" — то есть, с одной стороны, особого материального объекта, отличного от других носителей письменности, и, с другой стороны, произведения, чья связность и законченность обеспечиваются единым интеллектуальным или эстетическим замыслом. Цифровая техника заставляет нас пересмотреть это определение: все тексты становятся подвижными, пластичными, открытыми, а любая письменная продукция — электронная почта, базы данных, Интернет-сайты, книги и тому подобное — приобретает почти одинаковую форму.

Отсюда насущная необходимость осмыслить категориальный аппарат и технические средства, позволяющие воспринимать и обозначать некоторые электронные тексты как "книги", иначе говоря, как текстовые единицы, обладающие "собственным лицом" (идентичностью). Подобное преобразование мира цифровой письменности — необходимая предпосылка как для организации платного онлайнового доступа для пользователей, так и для защиты морального и материального авторского права. Признание авторского права в цифровом пространстве, базирующееся на неизбежном — и неизбежно конфликтном — союзе издателей и авторов, должно привести к коренному преобразованию цифрового мира, каким мы его знаем. Системы безопасности, разработанные для защиты тех или иных произведений (книг или баз данных) и ставшие более эффективными с появлением электронных книг, будут, по-видимому, развиваться и далее, фиксируя и придавая устойчивую, замкнутую форму текстам, опубликованным в электронном виде. Скорее всего, "книгой" и цифровыми текстами будет в конечном счете называться то, что не является свободной, стихийной электронной коммуникацией, дающей право любому человеку выложить в Интернете плоды своих размышлений или творчества. Подобное разграничение несет в себе опасность экономической и культурной гегемонии наиболее мощных мультимедийных компаний и лидеров компьютерного рынка. Однако если этот процесс удастся держать под контролем, он может привести к созданию в области

электронных текстов нового порядка дискурсов, позволяющего, с одной стороны, отделить тексты, стихийно запущенные в сеть, от тех, что были приведены в соответствие с научными или эстетическими критериями и издательскими требованиями, а с другой — четко обозначить статус и происхождение текстов и тем самым придать им бóльшую или мéньшую авторитетность в зависимости от способа их "публикации". Только при этом условии можно свести на нет недостоверную "информацию", полученную с помощью поисковых систем.

Существует еще одна возможность произвести переворот в мире цифровых технологий. Она связана с идеей создания "электронных чернил" и "бумаги", что сделало бы передачу электронных текстов независимой от компьютера (ПК, ноутбука или e-book). Способ, разработанный исследователями из Массачусетского технологического института, позволяет превратить любой объект (в том числе и привычную нам книгу с листами и страницами) в носитель электронной книги или целой библиотеки — при условии, что он снабжен микропроцессором и подключен к Интернету, а также что на его страницы можно наносить электронные чернила, позволяющие выводить на одну и ту же поверхность разные тексты. Тогда электронный текст впервые оказался бы свободен от ограничений, связанных с привычным для нас экраном, а значит, была бы уничтожена взаимозависимость, установившаяся (к немалой выгоде для некоторых лиц) между торговлей электронными устройствами и онлайновым книгоизданием.

Но даже если не переноситься в это еще весьма туманное будущее и воспринимать как данность электронную книгу в ее современных формах, перед нами все равно встанет нерешенный вопрос: способна ли эта новая книга найти — или создать — своих читателей. С одной стороны, многовековая история чтения весьма убедительно свидетельствует о том, что перемены в навыках и поведении часто совершаются гораздо медленнее, чем технические революции, и всегда в отрыве от них. Новые способы чтения не были непосредственно связаны с изобретением книгопечатания. Точно так же понятийный аппарат, которым мы пользуемся для описания мира текстов, сохранится и впредь, несмотря на новые формы книги. Напомним, что после появления кодекса и исчезновения свитка "книга" по объему содержавшегося в ней текстового материала нередко соответствовала одному свитку.

С другой стороны, электронная революция на первый взгляд затронувшая всех без исключения, может не сгладить, а усугубить общественное неравенство. Велика опасность возникновения новой "неграмотности", означающей уже не неумение читать и писать, а финансовую недоступность новых форм распространения письменных текстов, которые обходятся недешево, очень недешево. Электронная переписка автора с читателями, которые таким образом превращаются в соавторов книги, не имеющей конца и перетекающей в их комментарии и дополнения, позволяет установить такую связь, какая прежде, при ограничениях, присущих печатному изданию, была сильно затруднена. Перспектива более непосредственных, более диалогичных отношений между "произведением" и его "прочтением" весьма соблазнительна, однако не следует забывать, что потенциальных читателей(-соавторов) электронных книг пока меньшинство. Вездесущая революция почти не коснулась реальной жизни читателей, которые в массе своей по-прежнему связаны с печатной продукцией и лишь очень немногие — с возможностями цифровых технологий. Не нужно заблуждаться на сей счет, принимая виртуальную перспективу за реальность.

Особенность — быть может, тревожная — наших дней состоит в том, что различные виды революций письменной культуры, которые в прошлом были разнесены во времени, сейчас происходят одновременно. В самом деле: появление электронного текста — это революция в технике производства и воспроизводства текстов, и в сфере носителей письменности, и в практике чтения. Можно выделить три характерные черты такой революции, которые трансформируют наши связи с письменной культурой. Во-первых, электронная репрезентация текста радикально меняет понятие контекста, а значит, и процесс создания смысла. Физическое соседство различных текстов, переписанных или напечатанных в одной книге или в одном периодическом издании, уступает место подвиж-

ному соединению текстов в логические конструкции, организующие базы данных и оцифрованные книжные коллекции. Во-вторых, она (революция) заставляет нас по-новому взглянуть на материальную сторону произведений, поскольку уничтожает непосредственную, видимую связь между текстом и объектом, в котором он содержится, и передает читателю (а не автору или издателю) право компоновать и разбивать на части текстовые единицы, которые он желает прочесть, и даже придать им внешний вид по собственному желанию. Это настоящий переворот в системе восприятия текстов и обращения с ними. Наконец, в-третьих, современный читатель, читающий с экрана, в некотором роде находится в позиции читателя античного, но с одним весьма существенным отличием: он читает свиток, развертывающийся, как правило, вертикально и снабженный всеми ориентирами, присущими книге-кодексу с первых столетий христианской эры, — пагинацией, указателями, содержанием и так далее. Это совмещение обеих логик, определявших навыки обращения с предыдущими носителями письменности (свитком — *volumen* и кодексом — *codex*), фактически обусловливает новое, совершенно необычное отношение к тексту.

Эпоха электронного текста

Благодаря всем этим переменам электронный текст способен реализовать все давние, прежде не осуществимые мечты о всеобщем, универсальном знании. Подобно Александрийской библиотеке, он обещает сделать общедоступными все когда-либо написанные произведения, все когда-либо напечатанные книги. Подобно практике "общих мест" в эпоху Возрождения[1], он требует сотрудничества от читателя, который, отправляясь в нерукотворную библиотеку электронной письменности, может отныне писать в самой книге. Согласно основной идее Просвещения, электронный текст очерчивает идеальное публичное пространство, где, в полном соответствии с мыслью Канта, свободно, без всяких исключений и ограничений, можно и должно публично использовать разум — "то самое, что делают люди *сведущие* для всей *читающей публики*" и что дает право каждому гражданину, "в качестве сведущего человека, обнародовать, иными словами изложить письменно, свои соображения относительно недостатков прежнего общественного устройства".

Для эпохи текста электронного, как и для эпохи текста печатного — только в большей степени, — характерно столкновение противоречивых представлений о будущем, что может быть связано и с ростом обособленных, разрозненных сообществ, объединенных специфическими навыками в обращении с новыми технологиями, и с контролем крупнейших медийных компаний над созданием баз данных, производством и циркуляцией информации, и с всеобщей компьютеризацией, когда каждый будет иметь возможность участвовать в обмене текстами и их критике. Свободный и прямой удаленный доступ, обеспечиваемый компьютерными сетями, несет в себе разные возможности. Он может привести к утрате общих референций, изоляции, резкому обострению сепаратизма во всех его видах. Может, напротив, обеспечить гегемонию единой культурной модели, уничтожающей какое бы то ни было разнообразие, что нанесет непоправимый ущерб всему человечеству. Но он также может стать основой для нового способа накопления и передачи знаний — не только для регистрации, сохранения сложившихся отраслей науки, но и для коллективного построения знания через обмен сведениями, экспертизами и мудрыми мыслями, как это имело место в корреспонденции или периодике времен былой Республики словесности[1]. Если каждый сможет подняться на борт кораблей новой, энциклопедической навигации, то будет претворено в жизнь стремление к универсальности, каким всегда сопро-

1. "Общие места" ("loci communi") — цитаты, как правило, из античных авторов, считавшиеся в эпоху Ренессанса идеальными формулировками какой-либо идеи и служившие (в форме сборников и перечней) своеобразным "общим фондом" изречений на любую тему и случай.

1. Республика словесности (la République des lettres) — литературное сообщество; во французской традиции термин применяется преимущественно к эпохе Просвещения (иногда к ренессансному гуманизму).

вождались попытки включить все множество вещей и слов в текст.

Но для достижения подобной цели электронная книга должна отмежеваться от современной практики выкладывания в Интернет сырых текстов, задуманных без учета новой формы подачи информации и не подвергшихся редакторской правке. Следовательно, ратуя за новые технологии, помогающие обнародовать результаты научных исследований, мы должны постоянно помнить о расслабляющей легкости электронной коммуникации и стремиться облекать как научные высказывания, так и общение между конкретными людьми в более строгие и контролируемые формы. Попыткой установления подобного контроля были, к примеру, споры и конфликты, разгоревшиеся вокруг эпистолярных приличий (или неприличий), языковых условностей и соотношения между публичным и частным в электронной почте.

Этим же обусловлена насущная необходимость осмыслить исторически, философски, социологически и юридически очевидное и все усиливающееся различие между понятийным аппаратом, используемым для описания или структуризации письменной культуры в формах, присущих ей с первых веков нашей эры — то есть времени изобретения кодекса, и новыми способами письма, публикации и чтения, которых требует электронный способ производства, распространения и усвоения текстов. Таким образом, настало время пересмотреть юридические (литературная собственность, копирайт, авторские права), эстетические (оригинальность, неповторимость, творчество), административные (обязательный экземпляр, Государственная библиотека) и библиотековедческие (каталогизация, классификация, библиографическое описание) категории, выработанные применительно к письменной культуре, объекты которой нимало не походят на электронные тексты.

Появление нового носителя письменных текстов не означает ни конца книги, ни смерти читателя. Быть может, даже наоборот. Однако оно требует перераспределения ролей в системе письма, влечет за собой соперничество (или взаимодополняемость) носителей высказываний (дискурсов) и создает новые связи — не только физические, но и интеллектуальные, и эстетические — с миром текстов. Сумеет ли электронный текст в различных своих формах создать то, что оказалось не под силу ни алфавиту, несмотря на демократизм, какой видел в нем Вико, ни книгопечатанию, несмотря на универсальность, какую признавал за ним Кондорсе[1], а именно публичное пространство, к которому, благодаря обмену текстами, был бы причастен каждый человек?

Какая роль в этих глубочайших трансформациях письменной культуры отводится библиотекам? Используя возможности новых технологий, наш рождающийся век, возможно, преодолеет противоречие, издавна и неотвязно сопутствовавшее восприятию книги в западной культуре. Тщетное желание собрать воедино, без изъятия, без единой лакуны, все когда-либо написанное, все полученные знания, долгое время воплощалось в мечте об универсальной библиотеке. Но эта тяга к универсальности неизменно терпела крах, ибо любые, даже самые богатые книжные собрания могли дать лишь частичное, ущербное представление об исчерпывающей полноте.

От этого противоречия никогда не была свободна вся весьма длительная история существования письменных текстов. Во-первых, отношение к ним может быть продиктовано страхом перед утратой или лакуной. Именно этой боязнью обусловлены все действия, имеющие целью сохранить письменное наследие человечества: поиски древних текстов, копирование наиболее ценных книг, публикация рукописей, строительство больших библиотек, создание "библиотек" нерукотворных — энциклопедий, подборок текстов, каталогов[2]. Утрата всегда возможна, поэтому тексты нужно

1. Condorcet. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain / Introd., chronologie et bibliographie par A. Pons. — Paris: Flammarion, GF, 1988 (рус. перев.: М.-Ж.-А. Кондорсе. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. — М.: Соцэкгиз, 1936).
2. R. Chartier. Bibliothèques sans murs // R. Chartier. Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle). — Paris: Albin Michel, 1997. P. 107–131 (рус. перев.: Р. Шартье. Нерукотворные библиотеки // Р. Шартье. Письменная культура и общество. — М.: Новое издательство, 2006. С. 102–124).

собирать, фиксировать и сохранять. Но эта (недостижимая) цель имеет оборотную сторону: избыток. Растущее количество рукописной, а затем и печатной продукции уже очень давно стало восприниматься как серьезная угроза. Умножение числа книг чревато хаосом, а их обилие может превратиться в препятствие к познанию. Чтобы справиться с этим, нужны инструменты, позволяющие отбирать и классифицировать тексты, создавать их иерархии. Эту задачу решали многие: сами авторы, оценивающие собратьев по перу и своих предшественников; властные структуры, запрещающие либо поощряющие те или иные книги; издатели, их публикующие (или отказывающиеся публиковать); различные учреждения, одобряющие одни книги и отвергающие другие, и библиотеки, хранящие их либо пренебрегающие ими.

Библиотека завтрашнего — или уже сегодняшнего — дня может сыграть решающую роль в преодолении страха, вызванного угрозой потерь и избытка одновременно. Конечно, на первый взгляд электронная революция казалась концом библиотеки как таковой. Благодаря удаленному доступу к электронным текстам становится теоретически, если не реально возможным, неограниченное использование всего письменного наследия; при этом сама библиотека перестает быть единственным местом хранения и выдачи такого наследия. Любой читатель, подключенный к Интернету, где бы он ни находился, сможет получить любой текст этой библиотеки, не имеющей не только стен, но даже пространственных координат, библиотеки, которая в идеале должна содержать (в оцифрованном виде) все книги, когда-либо созданные человечеством.

В этой мечте немало привлекательного. Однако нельзя, чтобы она вскружила нам голову. Прежде всего нужно со всей возможной настойчивостью напомнить, что преобразование в электронную форму всех текстов, созданных до появления компьютера, ни в коем случае не должно означать отрицания, забвения или, еще того хуже, уничтожения рукописей или печатных изданий, которые прежде служили их носителями. Быть может, сейчас как никогда важна одна из главнейших задач библиотек — сбор, хранение, описание и выдача письменных объектов прошлого. Если прекратится циркуляция произведений, которые содержались в этих объектах, и тем более если они сохранятся только в электронном виде, мы рискуем утратить понимание той культуры текстов, в рамках которой они отождествлялись с объектами-носителями. Следовательно, библиотека будущего должна стать местом, где по-прежнему будет происходить изучение подобных текстов и приобщение к письменной культуре в тех ее формах, какие отличали и в большинстве своем отличают ее и сегодня.

Библиотеки должны также стать местом, где новым читателям помогут найти свой путь в цифровом мире, где стираются различия между жанрами и способами использования текстов и они уравниваются по своей авторитетности. Прислушиваясь к потребностям или сомнениям даже самых неискушенных читателей, библиотека должна сыграть решающую роль в их овладении инструментами и техниками, свойственными новым формам письменности. Точно так же как наличие Интернета в каждой школе само по себе не устраняет когнитивных трудностей приобщения к письму, электронный доступ к текстам сам по себе не наделяет обучающегося знаниями, необходимыми для их понимания и использования. И наоборот, читателю, блуждающему по цифровому пространству без карты и компаса, грозит большая опасность потеряться среди текстовых архипелагов — библиотека может стать для читателя и тем и другим.

Наконец, третьей ответственной задачей библиотек завтрашнего дня могло бы стать воссоздание тех связанных с книгой типов общения, которых мы сегодня лишились. Многовековая история чтения, требующего одиночества и тишины, свидетельствует о том, что со временем оно все больше отделялось от таких спаянных письменностью сообществ, какими долгое время были семьи, круг друзей, ученые собрания или встречи соратников по борьбе. В мире, где чтение стало отождествляться с личным, интимным, частным отношением к книге, библиотеки (как это ни парадоксально: ведь именно здесь в Средние века от чита-

телей впервые потребовали соблюдать тишину!) должны предоставлять читателям как можно больше возможностей и разнообразия форм поведения, позволяющих им высказывать свое мнение по поводу письменного наследия, интеллектуального и эстетического творчества. Тем самым библиотеки могут способствовать созданию публичного пространства, совпадающего по масштабам со всем человечеством.

Как указывал Вальтер Беньямин, техники воспроизведения текстов или изображений сами по себе не хороши и не плохи[1]. Поэтому последствия их "механического воспроизведения" получают у него неоднозначную оценку. С одной стороны, воспроизведение с помощью радио и телевидения привело к "эстетизации практической политики" в невиданных прежде масштабах: "По мере развития аппаратуры, позволяющей донести до неограниченного числа слушателей речь оратора в момент ее произнесения, а чуть позже — транслировать его изображение неограниченному количеству зрителей, главным становится то, как политик подает себя перед аппаратом. Новая техника опустошает не только театры, но и парламенты". С другой стороны, размывание границы между творцом и публикой ("В основании литературного мастерства лежит отныне не специальное образование, но многообразие техник, оно в известном смысле становится общим достоянием"), распад традиционных понятий, призванных характеризовать произведения искусства, и, наконец, возможность совмещать критическую оценку с удовольствием и развлечением ("Публика в темных кинозалах — это, конечно, ценитель, но ценитель на отдыхе") — все эти элементы служат предпосылками для какой-то иной альтернативы. Действительно, противовесом "эстетизации политики", состоящей на службе власти и угнетения, может оказаться "политизация эстетики" — залог свободы и независимости народа.

Хотя историческая состоятельность данного утверждения представляется спорной, в нем справедливо подчеркнуто то обстоятельство, что одно и то же техническое средство может использоваться по-разному. Не существует технического детерминизма, в силу которого аппарат сам по себе обладал бы единым и неизменным значением: "Насилие над народами, которым навязывают культ вождя, получает соответствие в *насилии над аппаратурой*, которую ставят на службу этой религии". Об этом не стоит забывать в ходе разгоревшихся в последнее время споров о том, каким образом электронное рассеяние текстов воздействует и будет воздействовать впредь на концептуальное определение и социальную реальность публичного пространства, где происходит обмен информацией и накопление знания.

Завтра это воздействие станет таким, каким мы сумеем сделать его сегодня. Не лучше и не хуже. И ответственность за это ложится на нас всех.

1. W. Benjamin. L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique (1936) // Id. L'homme, le langage et la culture: essais. — Paris: Denoël, Gonthier, 1974. P. 137–181. (рус. перев.: Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. Электронный вариант статьи: http://www.out-line.ru/ben.html)

"Никто не отдает интеллектуальную ценность даром, ее так или иначе продают"

С Александром Гавриловым, главным редактором газеты "Книжное обозрение" и журнала "Что читать" беседует Александра Борисенко

Александра Борисенко. Наш тематический номер посвящен проблемам литературы и рынка. Поэтому у нас к вам вопросы именно об этом. Первый вопрос, который нас горячо интересует: как вы считаете, если текст — будь то книга или, скажем, статья — появляется в открытом доступе в Интернете одновременно с его появлением в печати или даже чуть раньше, может ли это влиять отрицательно на продажи, чего так многие боятся, или, наоборот, подхлестнет их?

Александр Гаврилов. Мне кажется, что попытка прямой привязки результатов продаж к более раннему или более позднему появлению текста в Интернете — это вообще систематическая ошибка. Потому что хорошо продаваться будет та книга, которую хорошо продают, а плохо продаваться будет та, которую продают плохо. Будучи выложена в Интернете, книжка станет известна большему количеству людей, а не будучи выложена — меньшему.

Безусловно, имеются примеры того, как распространение книг в Интернете использовалось в маркетинговых целях, что приводило к феноменальным продажам. С другой стороны, есть примеры и того, как тексты, в особенности литература с узким кругом потребителей (например, "B-to-B" — справочная литература, ориентированная на узкий круг потребителей-бизнесменов), бывали украдены, выложены в сеть без ведома автора и, разумеется, сокращали продажи.

Поэтому ответа на этот вопрос не существует, поскольку есть две реальности, плохо связанные друг с другом. Если речь идет о художественной литературе, то чаще всего сетевая публикация помогает, но только в том случае, когда автор, издатель и переводчик — если речь идет о переводном тексте — понимают, что такое Интернет, и способны использовать его как канал маркетингового продвижения товара.

А. Б. Вы имели отношение к формированию политики издательства "Популярная литература", которое выкладывает в сети тексты всех тех книг, которые продает, полностью. Что вы можете сказать о такой практике? Теоретически понятно, что может быть так, а может быть иначе, но у вас есть и свой собственный опыт.

А. Г. Это как раз пример того, что издательство понимает, зачем оно так поступает. Сначала создается большой "buzz" — шум — вокруг того, что текст полностью публикуется в сети, это становится большой медийной новостью, об этом много пишут и говорят, само имя автора неизбежно оказывается на слуху в связи с таким "аттракционом неслыханной щедрости" со стороны издательства. И то, что издательство выигрывает на маркетинге в этот момент, если пересчитывать на деньги, — огромные суммы. На самом деле, конечно, никто не отдает интеллектуальную ценность даром, ее так или иначе продают, но только в данном случае оплата за нее — не прибыли от продаж, а сэкономленные деньги маркетинговой кампании. Что, конеч-

но, затем дает значительную отдачу в собственно продажах: "физические" экземпляры книг издательства "Популярная литература" продаются хорошо. Это происходит в том числе и потому, что, когда человек приходит в магазин, он уже про эту книжку много раз слышал, ему ее уже много раз похвалили, поругали, сказали: "Ой, я вчера прочел!", не уточняя, прочел ли он бумажную версию или интернетовскую. Строго говоря, для сегодняшнего читателя разница между текстом на бумаге и текстом в Интернете гораздо менее заметна, чем этого стоило бы ожидать. Хотя на самом деле разница весьма значительна.

А. Б. В чем заключается эта разница?

А. Г. Я пока не очень ясно понимаю, какие механизмы здесь действуют, но точно знаю, что почти любой человек воспринимает буквы с экрана и буквы с бумаги по-разному. При этом я очень далек от расхожей точки зрения, что, дескать, с бумаги буквы воспринимаются хорошо, а с экрана — плохо. В моем случае все прямо наоборот: с экрана я читаю быстрее и запоминаю лучше. Если это какая-то деловая информация, я в ста процентах случаев предпочту электронную версию. Если же речь идет о художественной литературе, в которой намерение автора — замедлить чтение, остановить внутреннее время читателя, погрузить его в языковую материю, то здесь мне трудно сказать, какой носитель лучше.

А. Б. Кроме того, книга ведь может быть привлекательным материальным объектом, в ней могут быть картинки, приятная на ощупь бумага...

А. Г. Владимиру Ивановичу Васильеву, главе издательского комплекса "Наука", академического издательства, принадлежит прекрасное "bon mot": "Наши коллеги заняты тиражированием рукописей, а не изданием книг". Это, к огромной моей печали, относится к огромному количеству издательств, не только научных. Издание книги, то есть, собственно, создание того самого привлекательного физического объекта, который хочется держать в руках, перелистывать, разглядывать, нюхать, пробовать на вкус, — это отдельная часть работы, и с этой частью сегодня в России справляются единицы.

А. Б. И им, видимо, менее страшна конкуренция со стороны электронных изданий.

А. Г. Безусловно. Поэтому когда сегодняшние российские издательства, в особенности массовые, начинают жаловаться, что тексты их книг, попав в Интернет, отнимают у них покупателя, мне хочется им сказать: "Ребята, вы занимались бы больше книжками, и отлично бы у вас все продавалось".

Собственно говоря, те издатели, которые понимают, в чем разница между электронной публикацией и бумажной версией, прикладывают значительные усилия к тому, чтобы бумажная книга была самостоятельным объектом. Они дорого платят за дизайн. Я знаю, что, скажем, "Популярная литература" платила за дизайн почти в десять раз больше, чем в среднем по рынку. И не только потому, что издателям хотелось "выпендриться насчет дизайну", но и потому, что они понимали: это и есть уникальное торговое предложение, которое обеспечивает высокий уровень продаж. Но как объяснить, скажем, издательству "АСТ", у которого все отлично с продажами, что ему почему-то нужно заниматься дизайном? Хотя надо сказать, что тут я немножко несправедлив, потому что именно издательство "АСТ" за последний год очень сильно улучшилось в дизайнерском смысле. Я не знаю, как это пойдет сейчас, после всех кризисных треволнений, но так или иначе ситуация у них улучшалась.

А. Б. Еще один аспект, который нас интересует, — это фигура литературного агента. На Западе агент — непременная часть пейзажа книжного рынка, у нас же никто толком не понимает, что это такое и имеет ли он какой-то смысл и перспективы на нашем рынке.

А. Г. Я думал, что нынешние ужасные обстоятельства совсем уничтожат литагентов, только-только начавших появляться, — но странным образом выяснилось, что это довольно живучий тип, живучий инструмент издательского рынка. Я абсолютно уверен, что литературные агентства в России будут крепнуть и занимать все более значительное место.

Мне очень нравится один анекдот; его рассказывал первый русский литературный агент, которого я увидел в своей жизни, — персональный литературный агент Александры Марининой Натан Яковлевич Заблоцкис, человек большой мудрости и какой-то редкостной человеческой выстроенности. Однажды я ему задал вопрос: "Натан Яковлевич, что главное в работе литературного агента?" Натан Яковлевич посмотрел на меня и сказал: "Главное в работе литературного агента — говорить не всю правду". И добавил вот такую историю:

Приходит агент к своему клиенту, и клиент говорит: "У меня уже столько книжек, и они так хорошо продаются — наверное, надо попросить у издательства отдельную серию". Представим себе, что происходит, если агента в этой ситуации нет. Писатель приходит к издателю и говорит:

— Так много у меня книжек! Наверное, надо отдельную серию.

— Да ты что! — говорит издатель. — С ума сошел? У меня таких, как ты, две дюжины, что мне под каждого — отдельную серию запускать?!

Что должен сделать писатель, которому сказали, что таких, как он, две дюжины? Пойти и удавиться для начала! Теперь представим, что там есть литературный агент. Он выслушивает это предложение от своего клиента, идет к издателю и говорит:

— Послушай, нужно отдельную серию.

Тот говорит:

— Ты что, с ума сошел, у меня таких две дюжины...

— Э, минуточку, давай-ка мы посмотрим торговые балансы, давай-ка мы посмотрим прессу. Видишь, вот разве таких у тебя две дюжины?

— Вот как! — говорит издатель. — И правда, таких двух дюжин не наберется. Интересное наблюдение. Может, действительно стоит сделать отдельную серию? Этой отдельной серии нужен, наверное, какой-нибудь свой дизайн?

— Да! — говорит агент. — Обязательно нужен особый дизайн. Ну что, закажем вот этому художнику?

— Да! — говорит издатель. — Закажем!

Агент возвращается к своему клиенту и говорит: "Ты знаешь, был сегодня в издательстве, они так хотят делать твою серию! Уже заказали дизайн вот такому человеку.

То есть, строго говоря, никто не привирает, но везде происходит некоторое "сглаживание". Это может показаться незначащей ерундой, особенно если издатель имеет дело в основном с переводчиками — людьми, которые все-таки понимают свое ремесленное предназначение, — а не с авторами, которые всегда считают себя исключительными талантами. Но вынужден заметить: тонкое искусство лавирования между авторами и издательством — это то, что отличает хорошего агента, хорошего редактора, хорошего дизайнера, хорошего переводчика, то есть любого человека, который стоит между авторским замыслом, авторским прозрением — и коммерческим воплощением этого в ходе издательской деятельности и продажи потребителю.

А. Б. А зачем агент нужен издательству?

А. Г. Издательству агент необходим не меньше. Надо заметить, что в России пишут мало. Писателей в России мало. Это связано с множеством причин. Во-первых, с экономическими — писательством не проживешь. Во-вторых, с обстоятельствами общественного мифа — нет фигуры великих живых писателей. Понятно, что английская девочка, садясь писать, по-

мнит, что Джоан Кэтлин Ролинг немножко богаче королевы. Русская девочка, садясь писать, припоминает, что у Пушкина жизнь не сложилась, его застрелили на дуэли.

А. Б. Хорошо, если ей не припомнится судьба Гоголя, Достоевского...

А. Г. Конечно, и тем более никакая приличная девочка не будет думать, что сейчас сделается, наоборот, массовой писательницей и будет писать про кровавые разборки и ее за это будут звать приличной дамой. По телевизору такую, безусловно, покажут, но все будут хихикать и тыкать пальцем.

Так вот, в России пишут мало. Должны писать больше. Для того чтобы существовала хоть сколько-нибудь приличная русская литература, писать должны гораздо больше. Оттачивать тексты, стремиться к творческому успеху, вкладывать свои жизненные амбиции в эту работу. Но даже и сейчас, когда пишут еще пока мало, рукописей набралась такая масса, что пробиться сквозь них решительно невозможно.

Жальче всех в этой цепочке прохождения букв от автора к читателю тех издательских редакторов, которые читают "самотек". Пришло по почте — они сидят и читают. Сегодня читал сетевой дневник одного издательского редактора, которая записывает время от времени выдержки из писем, сопровождающих рукописи. Недавно ей предложили "фантастический сатирический роман, иносказательно описывающий житие Романа Аркадьевича Абрамовича, являющегося бельмом на лице российской действительности".

А. Б. Может быть, дальше можно не читать?

А. Г. Как правило, можно не читать. Ты берешь рукопись, читаешь первые три страницы, понимаешь, что, наверное, дальше читать уже не стоит, потом пролистываешь ее до конца и понимаешь, что это действительно мусор. Но это лучший случай. Потому что в большей части этих рукописей ты читаешь первую страницу и понимаешь: неплохо, автор знает, как склоняются прилагательные, — дочитываешь до конца и понимаешь: все бы хорошо, только книжки не умеет писать. А в остальном молодец. И эта часть работы, во-первых, страшно отупляет. Понятно, что нет бóльших мизантропов на белом свете, чем эти издательские редакторы на самотеке. Потому что не возненавидеть род людской на третий день работы невозможно. Сами они считают, что нормальный выход — скажем, в области романов — колеблется в зависимости от сезонных, экономических и других обстоятельств от полупроцента до двух процентов. Это значит, что в лучшем случае ты прочитаешь пятьдесят романов, прежде чем отложить одну книжку в стопку "можно двигать дальше", а в худшем случае — двести. И не факт, что все книжки из этой стопки куда-нибудь пройдут. Мне кажется, на эту работу надо ставить послушников православных монастырей, чтобы они осознали тщету всего сущего.

Вот эту часть работы агент готов взять на себя. Если агент приходит к издателю и говорит: "У меня в портфеле пять книжек", — это значит, что он уже прочитал самостоятельно тысячу книг. И конечно издатель охотно платит ему, потому что он экономит на рабочих местах, бесплатной валерьянке, свете, веревках, мыле...

А. Б. И, видимо, у него появляется больше шансов получить хорошую книжку.

А. Г. Конечно.

А. Б. Мне кажется, здесь важна еще одна деталь. Общаясь с агентом, издатель имеет дело с бизнесменом, деловым человеком, а не "психом", каковым по обыкновению является писатель. Или, может быть, это для издателя минус, потому что ему придется платить деньги?

А. Г. Сегодня это уже не минус, а плюс. Более того, поразительное дело: за истекшие двадцать лет свободного книгоиздания издатели научились платить деньги за книги, потому что понимают: вернутся только деньги,

вложенные в правильную книгу. Любые, пусть копеечные, суммы, вложенные в никчемную книжку, потеряны навсегда. И в этом смысле сотрудничество с литературным агентом — это практика минимизации убытков, что тоже немаловажно для издательской работы.

А. Б. Как вы видите место на рынке "толстых" журналов, у которых в коммерческом отношении традиционно нелегкая судьба?

А. Г. Изначально "толстые" журналы, собственно, и выполняли функции если не литературных агентств, то по крайней мере скаутов, то есть рекомендателей текстов. И если представить себе некоторую удивительную ситуацию, при которой редакция журнала сращивается с каким-то литературным агентством, оплачивающим эту замечательную поисковую работу, а журнал, в свою очередь, продолжает рекомендательную деятельность, то, кажется, мы только что нарисовали прекрасную модель бизнеса...

А. Б. Но этого не происходит.

А. Г. Этого не происходит не только здесь, но и нигде в мире.

А. Б. И в чем объяснение?

А. Г. Вероятно, объяснение в том, что литературному агентству не нужен журнал, а журналу неинтересно заниматься агентской деятельностью.

А. Б. Видимо, их рекомендательный пыл должен быть бескорыстным. То есть они должны писать не про то, за что им платят деньги, а про то, что они независимо выбрали.

А. Г. Да, совершенно верно. Их рекомендательный пыл везде бескорыстен, и поэтому живут они везде чрезвычайно плохо.

А. Б. И будут жить плохо?

А. Г. И будут жить плохо до тех пор, покуда будут жить.

А. Б. Не хочется заканчивать на такой пессимистической ноте. Расскажите, пожалуйста, о журнале, который вы издаете, — "Что читать". Ваши перспективы, цели, как вы видите свою целевую аудиторию, то есть что вы делаете и для кого? Надеетесь ли вы жить хорошо, в отличие от "толстых" журналов, и почему?

А. Г. Да, мы собираемся жить хорошо и долго. И вот почему. Мы немного говорили о задаче отбора книг для издания — так вот, это задача не сравнимая с тем, что происходит дальше.

Только что для журнала "Что читать" сделали рекламную кампанию. На плакате, который мы завтра повесим на книжной ярмарке, нарисована толстая-толстая, нечеловечески толстая книжка, у которой на обрезе шариковой ручкой написано: "В России выходит более ста восемнадцати тысяч книг ежегодно". Туда вложена закладочка с логотипом журнала "Что читать", а внизу скромно написано: "Мы читаем все, чтобы вы читали лучшее". Сто восемнадцать тысяч книг — это реальная цифра Книжной палаты, то есть, если честно, нужно скорее делать поправку в сторону увеличения, потому что Книжная палата учитывает не все.

Но ведь никакому читателю, даже самому безумному, не нужно сто восемнадцать тысяч книг в год. Это значит, что примерно такая же работа, как та, которую я описывал, должна иметь место и здесь. Читатель заинтересован в том, чтобы ему сказали: "Вообще-то, сто восемнадцать тысяч книг читать необязательно. Достаточно прочитать вот эти две. Они — хорошие". И это то, чем мы собираемся заниматься.

Причем здесь мы говорим, в строгом смысле, даже не о книгах самих по себе, а о некоторых социальных тенденциях: скажем, сейчас имеет смысл прочитать такую, такую и такую книжку. На те вызовы общества, которые сейчас есть, отвечают книги такие, такие и такие. А кроме того, существуют вот такие замечательные книжки, которые просто хорошо прочитать. Поэтому журнал состоит из трех частей. Первая — это набор мелких рецензий на книжки вообще. Другая часть — это три больших фрагмента книг, которые только-только готовятся к печати и будут в магазинах спустя какое-то

время, почти одновременно с журналом. И третья часть — аналитические или иногда даже репортажные материалы, которые сконцентрированы не на книгах, а на социальной проблематике. При этом, что немаловажно для нас, мы здесь говорим не о новинках книжного рынка, а, строго говоря, обо всем объеме библиотечного хранения. То есть мы с равным успехом можем порекомендовать людям читать "Джейн Эйр", Лескова или Молоховец в одном ряду с Софи Кинселла, Александром Кабаковым или Джейми Оливером. Потому что перед читателем не стоит задача выкусить из этого пирога только новинки. Он же не шизофреник и не "шопоголик". Он читатель. И поэтому мы, конечно, говорим с ним о книгах всерьез.

А. Б. А у вас есть какая-то просветительская и воспитательная цель, например, обращать внимание читателя на то, как книга сделана? Обращать внимание читателя на то, как она переведена? Серьезной критики переводов у нас не было и нет.

А. Г. Для критики перевода нужно, во-первых, чтобы читатель знал, с какой книгой ему предстоит иметь дело, — перевод для нее принципиально важен или нет? Во-вторых, чтобы он обращал внимание на имя переводчика, в-третьих, чтобы он сличал перевод с оригиналом.

А. Б. С оригиналом сличает как раз критик.

А. Г. Да, но мы в любом случае предполагаем в читателе слишком высокий уровень рефлексии.

А. Б. Читатель рефлексирует по определению.

А. Г. Позволю себе не согласиться. Несколько лет назад за рубежом было проведено библиотечное исследование: читателям, сдающим книжку в библиотеку, задавали три вопроса. Их просили воспроизвести основной ход сюжета, спрашивали, кто автор книги и в каком издательстве она вышла. Ход сюжета внятно воспроизводили примерно девяносто процентов, то есть вполне статистически приемлемое число, имя автора запоминали чуть более тридцати процентов от *прочитавших книгу*, а на название издательства обращало внимание примерно четыре процента потребителей. Я полагаю, что имя переводчика чуть менее значимо, чем название издательства.

Джеймс Инглиш
Экономика престижа

Глава из книги

Перевод с английского и вступление Игоря Мокина

Взаимодействие искусства и экономики — одна из главных областей, которые исследует социология культуры. Ключевые понятия, описывающие это взаимодействие, — "поле культуры" (среда, в которой формируются общественные отношения между носителями культуры), "культурный капитал" (художественная ценность произведения, ценность личности автора как носителя культуры), "символический капитал" (статус и престиж индивида или организации). Американский ученый Джеймс Инглиш в своей книге "Экономика престижа" исследует то, каким образом литературные премии стали самостоятельным источником символического (а значит, и денежного) капитала и желанной целью для многих литераторов.

Стратегия снисхождения, или Игра по новым правилам

> Однако я хотел бы выразить свою искреннюю благодарность бюро... то есть комитету, то есть организации... за те 10 000 долларов, которые они на меня потратили. В конце концов сегодня они заработали 400 000. У меня, кажется, сегодня еще одна встреча, и, как бы мне ни хотелось еще посидеть, я вынужден закруглиться и откланяться. Очень вам признателен. Спасибо также Стадсу Теркелу. Спасибо мистеру Кнопфу[1], который только что пробежал по залу, и еще спасибо Брежневу и Киссинджеру — настоящему президенту Соединенных Штатов и, наконец, спасибо Трумэну Капоте. Благодарю вас.
>
> *Речь "профессора"* Ирвина Кори, *произнесенная им от имени* Томаса Пинчона *на церемонии вручения Национальной книжной премии США, 18 апреля 1974 года*

Хотя Букеровская премия — одна из самых уважаемых в области высокой культуры, ее вручение нередко сопровождается скандалами и взаимными обвинениями. Более того, едва ли не все премии раз за разом подвергаются упрекам в "букеризации", то есть в излишней скандальности. Впрочем, тех, кто в связи с присуждением награды высказывается по ее поводу критически, сейчас редко называют борцами за свободу культуры, участниками вечной схватки художников и буржуа, искусства и чистогана. Скорее на них смотрят как на участников игры, правила которой — и даже состав противоборствующих ко-

© 2005 by President and Fellows of Harvard College
Reprinted by permission of the publisher from "Strategies of Condescension, Styles of Play".
© Игорь Мокин. Перевод, вступление, 2009
Редакция благодарит автора за безвозмездно предоставленное нам право публикации этого материала.
Печатается в сокращении.

1. Стадс (Луис) Теркел (1912–2008) — американский радиоведущий, автор ряда научно-популярных книг по истории; Альфред Кнопф-старший (1892–1984) — американский издатель, основатель издательства "Кнопф". (*Здесь и далее – прим. перев.*)

манд — людям со стороны практически неведомы. Букеровская премия стала лишь самым известным изводом — а значит, и образцом — этих новых правил.

Чтобы разобраться, как действуют правила подобного рода, полезно понять, как их *нарушают*. Вспомним многочисленные отказы от премий, регулярно случающиеся на церемониях вручения соответствующих наград и надолго запоминающиеся. Сама по себе церемония такого рода — это ритуал символического обмена, и все ее участники обязаны соблюдать и уважать правила дарения и принятия дара. Если лауреат проявляет неуважение или неблагодарность к тем, кто присуждает премию, то от него почти неизбежно отворачиваются не только его контрагенты, но и более широкий круг людей — например, кандидаты, выдвинутые на соискание премии одновременно с ним, или предыдущие лауреаты. Поэтому, отказываясь от премии, писатель едва ли надеется увеличить свой символический капитал. Обыкновенно награды отвергают те, у кого уже есть символический капитал особого рода, так или иначе несовместимый с понятием премии. Подобным капиталом обладают не столько признанные новаторы в какой-либо области искусства, сколько противники существующего положения вещей — "еретики". Их роль состоит в том, чтобы обличать сложившиеся нравы и ломать устои, а от даров, которые вручает общество, они отказываются, чтобы остаться независимыми.

Однако даже те, кто обладает немалым символическим авторитетом, отвергая премию, идут на определенный риск. Так, Сартр, по его собственным словам, не хотел, чтобы его отказ от Нобелевской премии 1964 года вылился в столь громкую историю, и попытался предупредить Шведскую академию заранее: попросил вычеркнуть его из списка кандидатов. Всего последовавшего далее могло бы и не быть, если бы секретарь академии не потерял письмо, в котором философ тактично разъяснял, что всю жизнь отказывался от всевозможных наград как на Западе, так и в коммунистических странах, и, сделав исключение ради Нобелевской премии, перечеркнул бы предыдущие свои решения. На самой церемонии Сартр держался максимально сдержанно и приносил извинения за то, что не может принять премию. Тем не менее его поступок был воспринят как акт символической агрессии — причем на это имелись свои причины. В самом деле, француз мог пойти по стопам Бернарда Шоу: принять премию, пусть против воли, и перечислить всю сумму третьим лицам; а в нобелевской лекции он мог бы привлечь внимание всего мира к проблемам нуждающихся (например, борцов с колониализмом во Французской Африке), которым и передал бы деньги. Однако он отказался даже от такого контакта с Нобелевским комитетом, поскольку стремился избежать символической "торговли", то есть обозначить границу между собственным культурным капиталом — ценностью и важностью своей персоны как творца и интеллектуала — и денежным капиталом, который ему предлагал Нобелевский комитет. Прими он награду, его символический капитал неизбежно пострадал бы, а комитет остался бы в выигрыше — ведь его премию принял бы сам Сартр. Дар обернулся бы троянским конем.

В 1964 году в поле культуры еще можно было занять позицию, которая придавала добровольному отказу от премии символическое значение. Оно легко делилось на области высокой культуры и культуры массовой, сформировавшиеся еще в XIX веке, — то есть обладало, по выражению Бурдье[1], "дуалистической структурой". В первой сфере, обладавшей четкими границами, авангардисты создавали произведения искусства для себе подобных и для интеллектуалов из университетских кругов; во второй, гораздо более обширной, производился продукт более привычного сорта — сначала для буржуазии, а впоследствии — для потребителей массовых развлечений. В поле, разделенном на две части (или, точнее, казавшемся таковым), находилось место и для личностей вроде Эмиля Золя, которые использовали накопленный в сфере высокой культуры символический капитал в политических целях: уже подтвердив свою независимость, они приобретали право говорить правду.

1. Пьер Бурдье (1930–2002) — французский социолог-постструктуралист, автор понятий "поле культуры", "культурный капитал", "символический капитал".

Даже в начале 1970-х, во время последнего всплеска протестов против диктатуры рынка, художник, заслуживший уважение в своей области, мог отказаться от премии с пользой для своего символического капитала; вспомним хотя бы отвергнувших "Оскар" Марлона Брандо или Луиса Буньюэля. Эти и другие знаменитые противники "Оскара", например, Дастин Хоффман или Вуди Аллен, считали, что награда Американской киноакадемии не просто бесполезна, но и вредна. "Нет ничего более отвратительного [чем выиграть "Оскар". – *Дж. И.*], – признавался Буньюэль. – У меня в доме его не будет".

Однако когда в 1982 году австрийский прозаик Томас Бернхард в своем романе-автобиографии описывает, как в 70-е годы решил больше не принимать никаких литературных премий (потому что, по его словам, для серьезного художника "принять премию – все равно что дать помочиться себе на голову"), его позиция выглядит нарочито старомодной; в самом деле, Бернхард сознательно изображал художника-интеллектуала старой закалки, чувствующего себя в новом мире неуютно. Ко времени написания книги Бернхард перестал отказываться от наград, а Дастин Хоффман, пусть и неохотно, стал посещать церемонии "Оскара". Оставайся они посейчас твердыми противниками премиальных наград, их едва ли сочли бы более серьезными и значительными мастерами – скорее всего, записали бы в ретрограды, чьи позиции давно разбиты, а образ действий безнадежно устарел. Более того, в худшем случае сопротивлявшиеся рисковали приобрести репутацию позеров и обманщиков, приписывающих себе особую чистоту морали, до которой им очень далеко.

Конечно, и в наши дни от премии можно отказаться, но этот жест уже не имеет ничего общего с утверждением культурного престижа, который не сводится к регулярному мельканию на экранах и "успеху" как таковому. Напротив, отношения тех, кто вновь и вновь отвергает награды, и тех, кто их раздает, в последнее время столь усложнились, что громкий скандал в связи с отказом лауреата от премии воспринимается как общепринятый способ привлечь внимание к самому мероприятию и его участникам и таким образом обеспечить всеобщий успех. Когда в 1996 году Джулия Эндрюс отказалась от премии "Тони"[1], никто и не подумал, что это выпад против жюри или способ защитить независимую культурную позицию. Для всех было очевидно: она намеревалась только привлечь внимание к собственным постановкам, привести в зал нового зрителя и тем самым увеличить доходы. Хотя пресса подняла шум и стала высказываться на тему коммерциализации "Тони", это едва ли навредило премии, а частые ее упоминания только пошли на пользу денежной стороне дела. Обозреватель Питер Маркс на страницах "Нью-Йорк таймс" отмечал, что своим жестом Эндрюс "сделала то, чего не удавалось достичь многим рекламистам Бродвея... – вывела "Тони" на страницы таблоидов... доставив немалую радость всем, кто отвечает за продвижение премии на рынке". В самом деле, телетрансляцию церемонии вручения "Тони" в тот год начали с записи гэгов Эндрюс, а весь сценарий мероприятия был так или иначе построен на отсутствии артистки.

Неприятие премий – уже давно всего лишь ход в партии, построенной на не вполне понятном, а порой и ложном противоборстве; если вы отвергли премию, это еще не значит, что вы отказались *играть*. Кроме того, сегодня в культурном поле нет ни одной области, в которой люди искусства могли бы и вправду пренебречь премиями. Большинство художников, писателей и интеллектуалов, обладающих значительным символическим капиталом и пользующихся уважением других, не менее уважаемых личностей, передали свое право протестовать консервативно настроенным журналистам и профессорам-гуманитариям старой закалки – а сами умело играют по предложенным правилам.

Своего рода переходную стадию от одной позиции к другой представляет собой печально известная эскапада Томаса Пинчона на церемонии вручения Национальной книжной премии

1. Джулия Эндрюс (р. 1935) – английская артистка музыкального театра и певица, лауреат ряда театральных премий; "Тони" – обиходное название вручаемой ежегодно премии за достижения в области театра им. Антуанетты Перри, одной из самых престижных премий США.

США 1974 года. Премию писателю присудили за роман "Радуга земного тяготения". В это время Пинчон еще мог себе позволить открыто отвергнуть престижную награду — в 1975-м он отказался от медали имени Дина Хоуэлла, вручаемой Академией и институтом искусств и литературы США, написав намеренно "оскорбительное" письмо жюри (где, в частности, говорилось следующее: "Я не хочу вашей награды. Не навязывайте мне то, чего я не хочу"). Но через полтора десятилетия, в 1989 году, он принял премию "Гений" фонда Макартура, не выказав ни малейшего неудовольствия.

Пинчон пошел на своеобразный маневр: отправил вместо себя на церемонию комика Ирвина Кори. Артист, изображая некоего "профессора Ирвина Кори", вместо положенной речи произнес дикую мешанину из дежурных благодарственных фраз, академического жаргона, политических выпадов и совершенно бессмысленных пассажей — к удивлению и раздражению собравшейся публики. Таким способом Пинчон не столько отказался от материальных и символических благ, которые сулила премия, сколько укрепил свою репутацию "невидимки", писателя-отшельника: он оставался в центре внимания, чего как раз избегал; его считали "культовой фигурой", хотя "культовость" ему претила (нечто подобное произошло и с Дж. Д. Сэлинджером). После его выходки подскочили и продажи "Радуги земного тяготения" — романа удачного, но до той поры плохо продававшегося, — а значит, этим актом Пинчон смог обеспечить коммерческий успех произведению, написанному не для широкой публики, а для университетских кругов.

Более того, демарш с "профессором Кори" привлек внимание и к самой премии, повысив ее символический статус: если деньги взял сам Пинчон (пусть даже с такими ужимками), то премия чего-то стоит. Тем самым заметно укрепились позиции Национальной книжной премии, вечно соперничавшей с Пулитцеровской премией за статус самой влиятельной награды США в области литературы — то есть награды, которая *наиболее* адекватно отражает иерархию оценок, принятую в академических кругах. Жюри Пулитцеровской премии, в свою очередь, в тот же год единодушно проголосовало именно за "Радугу земного тяготения", однако совет учредителей пошел на "скандальный" шаг — впрочем, не в первый раз, — навязав жюри свои вкусы и предпочтения: роман отвергли как "непристойный" и "нечитаемый", а премию было решено не вручать в этот год вовсе. <...>

Еще один пример того, как писатель играет по новым правилам, — случай Тони Моррисон. Начиная с 1980-х она, кажется, побила все рекорды по количеству полученных даров, с энтузиазмом боролась за них и открыто поддерживала институт "вознаграждения" за писательский труд. Даже по нынешним меркам у нее настоящая "наградомания"; она ревностно исполняет ритуалы, предписанные писателю, если уж он решил снизойти до денег. Тем легче предъявить ей обвинение в том, что она пожертвовала независимостью ради престижа.

Все это стало почвой для "скандала" литературного сезона 1988—1989, когда вышел ее роман "Возлюбленная"[1]. В то время крупные литературные премии США присуждались афроамериканцам лишь изредка, а вслед за тем, как Ральф Эллисон получил Национальную книжную премию 1953 года за роман "Человек-невидимка", черные американцы за целых тридцать лет ни разу не удостоились ни этой награды, ни "Пулитцера". Тенденция изменилась только в начале 1980-х с появлением на литературной арене афроамериканских женщин-писательниц. Национальная книжная премия доставалась им три раза подряд: сначала Глории Нейлор, затем Поле Маршалл и, наконец, Элис Уокер. Однако Моррисон, наиболее заметная фигура этой плеяды, так и не прошла дальше короткого списка. И хотя "Возлюбленная" удостоилась единодушного одобрения критиков и была выдвинута на все крупные премии, ничего не изменилось. Сезон продолжался, но книгу Моррисон проигнорировало сначала жюри Национальной книжной премии (награда досталась малоизвестному ветерану вьетнамской войны по имени Ларри Хайнеманн; Моррисон же была уверена в успехе и пригласила на церемонию едва ли не всех родственников и

1. См. "ИЛ", 1994, № 12.

друзей — они заняли целых три столика), затем жюри премии Национальной ассоциации литературных критиков; на долю Моррисон оставался только "Пулитцер" — а он неизменно доставался афроамериканцам труднее всего. Тогда и случился известный эпизод, который мог произойти только в наше время: несколько десятков сторонников Моррисон, сами довольно заметные личности, предприняли с ее ведома попытку повлиять на решение Пулитцеровского жюри.

Они послали в редакцию "Нью-Йорк таймс бук ревью" открытое письмо, подписанное поэтессой Джун Джордан и критиком Хьюстоном Бейкером-младшим, а к самому посланию приложили еще и "Заявление", в котором повторяли основные мысли письма и которое подписали Джордан, Бейкер и еще сорок шесть литераторов. Авторы письма вспоминали недавно умершего Джеймса Болдуина, который так и не получил за всю жизнь ни Национальной книжной, ни Пулитцеровской премии, и сравнивали с ним Моррисон. Они утверждали также, что имеют полное право давать рекомендации жюри, и даже включили в письмо наброски поздравительной речи для церемонии, в которых премия именовалась "скромной данью" писательнице за "творчество, отмеченное красотой и полное бушующих страстей", и конкретно за роман "Возлюбленная" — ее "последний дар нашему обществу, нашей стране, нашей совести".

Жюри в конце концов действительно присудило премию Тони Моррисон, причем все его члены заявили, что приняли твердое решение наградить именно автора "Возлюбленной" еще до того, как было опубликовано открытое письмо. С тех пор и сама писательница, и ее книги приобрели еще более высокий статус: в наши дни Моррисон считается едва ли не самым уважаемым прозаиком Америки, а "Возлюбленная" — главным американским романом. Казалось бы, скандала удалось избежать. Однако инцидент с Тони Моррисон вошел в анналы истории премий именно как "скандальный" и "спорный" (такими эпитетами его наградили в десятках репортажей и обзоров в прессе); в нем увидели еще один симптом коммерциализации литературных премий, а вовсе не пример разумного вторжения высокого искусства на территорию коммерции.

Так случилось отчасти из-за того, что в 1980-е культурная и расовая политика США ужесточилась: консерваторы во главе с Рейганом пошли в наступление против мультикультурализма в искусстве. Власти предъявили университетам, фондам, галереям и, конечно же, учредителям премий обвинение в том, что, присуждая награды, те не столько обращают внимание на собственно эстетическую ценность произведений искусства, сколько стараются уважить национальные и расовые меньшинства. Кэрол Иэнноун, выдвигая свою кандидатуру на пост главы Национального совета по гуманитарным наукам, апеллировала как раз к случаю с Тони Моррисон. Она раскритиковала и роман "Возлюбленная", и афроамериканских писателей, подписавших петицию, и жюри, которое, по ее мнению, "пренебрегло критериями литературного мастерства и тем самым установило диктатуру демократичной посредственности".

В то же время и самым ярым критикам было ясно, что на истории с романом Моррисон нельзя строить всю кампанию — ведь просто принизить крупнейшего афроамериканского писателя (а в его лице всю афроамериканскую литературу) и утвердить таким образом некие абстрактные и "аполитичные" литературные стандарты качества было уже невозможно. Атака консерваторов на премии и в самом деле шла в ином направлении — порицанию подверглись в первую очередь Элис Уокер и Чарльз Джонсон. И скандальная репутация Моррисон сложилась в конечном счете не потому, что в годы правления Рейгана и Буша-старшего развернулась кампания против мультикультурализма и политкорректности, а оттого, что во всей системе обмена дарами между деятелями культуры наметились значительные изменения.

Произошедшее заставило задуматься о том, что я называю игрой в культуру, о протоколе и этикете культуры (конечно, нормы подобного этикета отнюдь не безупречны и с точки зрения политики, и с точки зрения расового вопроса). Поведение Тони Моррисон вызвало возмущение из-за того, что в нашем обществе все еще действует некий культурный импера-

тив, хотя значение его становится все меньше и меньше. Согласно этому императиву, художник должен быть выше премии и так или иначе демонстрировать это, *снисходя* до нее. Как бы он себя ни вел, вся его стратегия общения с дарителями определяется снисхождением, ведь для него самого эстетическая ценность созданного важнее, чем признание публики; истинный гений не измеряется достижениями в гонке за наградами.

Стратегия, избранная Моррисон и ее сторонниками, наоборот, подчеркивала, что иерархия таланта и иерархия успеха если не идентичны, то по крайней мере близки друг другу. Для авторов письма в "Нью-Йорк таймс бук ревью" премии — не искушение экономическими благами и не пустота в пышной оболочке, а самый центр литературного поля, "краеугольный камень канона". Но даже в благодарственных речах лауреатов неизменно сквозит мысль, что премия никак не может быть адекватна творческим достижениям награждаемого и достойный победитель состязания (а бывают ли недостойные?) придает вес премии тем, что уже вошел в канон или когда-нибудь там окажется — а не наоборот.

Более того, требование просивших за Моррисон некорректно еще и потому, что этим они как бы говорили: на столь завидную награду *не может быть иных претендентов*. Да, конечно, сказав, что поощрения заслуживаешь только ты и никто иной, можно немало рассмешить других и заработать какие-то очки: в 1994 году комик Джеки Мейсон вчинил иск на 25 миллионов долларов учредителям премии "Тони" за то, что они не признали лично его великим артистом. Однако всерьез утверждать нечто в этом духе, мягко говоря, странно.

О перемене в отношении писателей к премиям, которую иллюстрирует история с "Возлюбленной", высказался Кристофер Хитченс на страницах журнала "Вэнити фэйр". "Ради наград, — пишет он, — нынешние писатели идут на такие трюки, от которых покраснеет и испытанный охотник за 'Оскарами'". Литератор, который заявляет, пусть даже не от своего имени, что хочет получить премию, оскорбляет саму идею искусства как мы его понимаем сейчас. Тот же Болдуин едва ли повторил бы за Джун Джордан, что "премии — единственная осмысленная оценка произведения в мире литературы". Хитченс добавляет: "Болдуин заработал свою безупречную репутацию по старинке: писательским трудом, одиночеством и способностью покорить читателя, который и не слыхивал о Национальном обществе литературных критиков".

"Одиночество" — ключевое слово во всей статье Хитченса. Оно помогает нам понять, чем современные представления об искусстве отличаются от прежних, противопоставлявших творческое начало коммерческому расчету. Моррисон и ее сторонники на самом деле понимали, что премии представляют собой лишь социально-экономический и политический инструмент. Однако они были уверены: литературное произведение приобретает качество и долговечность именно благодаря наградам — и открыто заявляли, что добиваются премии исключительно для этого. Ради заявленной цели они и вкладывали в дело свой символический капитал. Мы видим, что здесь партия ведется чересчур расчетливо и беззастенчиво, ставки и коэффициенты известны, а игроки, нисколько не таясь, предлагают "сделку". И только критики вроде Хитченса напоминают: литератору не место там, где ценность его труда определяет какой-то комитет — то есть такие же люди, как и все прочие.

Следовательно, вопрос о том, какие стратегия и тактика правомочны в игре вокруг премий, ведет нас к более общему вопросу: каково взаимоотношение художника и общества? Те, кто не охотится за премиями, убеждены: писателю, достойному уважения, не к лицу навязчиво добиваться признания — а лучше и вовсе избегать его. Другими словами, художник находится где-то в стороне, за рамками общества, он одинок. Как заметил на страницах "Таймс" критик Джон Гросс, обличая "губительное влияние" все того же Букера на литературу, стоит вспомнить изречение Генри Джеймса, советовавшего будущим романистам "начертать на своем знамени слово 'Одиночество'". Конечно, общество не всегда утруждает себя разглядыванием знамен и может потому докучать писателю, подсовывая ему блестящие побрякушки; однако он ни в коем случае не должен присоединяться к этой ритуальной пляске.

Жан-Ив Молье

Книгоиздание, пресса и власть во Франции в XX веке

Фрагменты книги

Перевод с французского, вступление и послесловие А. Лешневской

Во Франции литературные премии появились в начале XX века как своеобразная реакция общества на монополию Французской академии, которой на протяжении XIX века принадлежала решающая роль в назначении авторитетов в мире словесности. По замыслу учредителей две первые награды должны были противостоять существующему литературному истеблишменту, помогая молодым талантливым писателям (Гонкуровская премия) и писательницам ("Фемина") добиться признания. Однако на смену старому порядку, как водится, пришел новый — со своей элитой, коррупцией и массовым читателем во главе. О том, как создавались литературные премии во Франции, рассказывает известный историк книги Жан-Ив Молье в своем новом исследовании "Книгоиздание, пресса и власть во Франции XX века".

Погоня за премиями, или Ярмарка на площади[1]

Литературные премии во Франции принято вручать в начале осени. Однако, когда учредили и впервые вручили "Гонкур" (1903) и "Фемину" (1904), большинство новых романов уже полвека как выходило в свет именно в это время года. С 1906 года премии стали предметом бурного обсуждения в прессе. Обозреватели газеты "Жиль Блаз"[2] решили разоблачить новый литературный институт, пустив слух о существовании заговора, цель которого — подтасовать результаты голосования, и стали первыми, кто поставил под сомнение репутацию Гонкуровской премии. Желая доказать справедливость своих обвинений, они указали на курьезное происшествие: на следующий день после вручения премии братьям Таро за роман "Дингли, великий писатель" книгу, снабженную манжеткой с надписью "Гонкуровская премия 1906", выставили в витринах магазинов рядом с портретом Эдмона Гонкура. Откуда должен был воспоследовать вывод, что Эдмону Пелльтану, издателю этого романа, заранее был известен результат голосования. С тех пор ни одна статья об осеннем литературном сезоне не обходилась без очередного язвительного намека на сговор между жюри и издателями. В конце концов происки издателей стали дежурной темой, к которой журналисты обращались каждую осень, снова и снова доказывая себе, что их не надули и их взгляд на происходящее объективен.

Однако неверно было бы думать, что первые "Гонкуры" существенно влияли на продажу премированных книг. Они не сказывались на коммерции по крайней мере до тех пор, пока

© Librairie Arthème Fayard 2008
© А. Лешневская. Перевод, вступление, послесловие, 2009.
Редакция благодарит автора за безвозмездно предоставленное нам право публикации этого материала.

1. Отсылка к роману "Ярмарка на площади" Ромена Роллана (пятому тому десятитомного цикла "Жан-Кристоф"), в котором, в частности, описывается парижская литературная среда начала XX века. *(Здесь и далее – прим. перев.)*
2. Газета, выходившая с 1879-го по 1914 г., республиканского толка, снискавшая популярность благодаря литературным публикациям, здесь впервые были напечатаны некоторые произведения Золя и Мопассана.

издатель Бернар Грассе не задумался над тем, как наиболее рационально — чтобы не сказать научно — использовать то обстоятельство, что вышедший у него роман Альфонса Шатобриана "Господин де Лурдин" в 1911 году удостоился Гонкуровской премии. Грассе, который уже тогда претендовал на звание "Наполеона издательского мира", и в самом деле закрепившееся за ним впоследствии, сразу же понял, что вердикт жюри той или иной премии может весьма способствовать его процветанию. Поэтому когда в 1911 году Французская академия учредила литературную премию "Гран-при", присуждать которую начали с 1912 года, Грассе предусмотрительно разослал членам жюри экземпляры выпущенного им нового романа. В 1912-м удача ему не улыбнулась, однако годом ранее, когда вручалась Гонкуровская премия, Грассе повезло больше, правда он чуть было не поссорился с тем самым автором — Альфонсом Шатобрианом, — которого продвигал на рынке. И в самом деле, за две недели до объявления результатов голосования Шатобриан записал в дневнике: "В поднявшейся шумихе, среди блефа и фиглярства я решительно не чувствую, что обладаю какими бы то ни было качествами, необходимыми для победного исхода этой затеи". Зато такими качествами обладал его издатель: к 1914 году он продал 13 000 экземпляров отмеченного "Гонкуром" романа "Господин де Лурдин", что в ту пору считалось значительном успехом, а ведь книга вышла в серии, не предназначавшейся для широкого читателя. Впрочем, этот тираж ничтожен по сравнению с теми, каких впоследствии — в 1970 и 1980-е годы — достигали получившие Гонкуровскую премию книги.

Критик начала прошлого века Фернан Дивуар, посвятивший премиям целую главу своего известного труда "Введение в изучение литературной стратегии"[1], снабдил ее приложением "Учредить литературную премию". Тем самым беспощадный обличитель нравов эпохи дал совет создать свою премию, предназначавшийся всем тем, кому достанет цинизма ему последовать. Таким циником оказался не кто иной, как Бернар Грассе: в 1921 году именно он основал премию Бальзака благодаря щедрой поддержке торговца оружием Базиля Захарофф[1] — мецената и одиозного левого радикала. Грассе не без удовольствия следил за баталией в Гонкуровском жюри, разразившейся в 1919 году по поводу романа Марселя Пруста "Под сенью девушек в цвету" (второй части семитомного цикла "В поисках утраченного времени"). Дело в том, что как раз в 1919 году на эту премию особенно рассчитывал издатель Альбен Мишель, опубликовавший роман Ролана Доржеле "Деревянные кресты", и — так как его фавориту не хватило лишь одного голоса — безотлагательно надел на книгу манжетку с надписью "Гонкуровская премия", а ниже уже гораздо меньшим кеглем было напечатано: "4 голоса из 10". Эта выходка взбесила издателя Пруста Гастона Галлимара, который понимал, что может лишиться немалого числа читателей. Поэтому он вызвал коллегу в суд, где нарушителя обязали выплатить штраф в размере 2000 франков (2500 сегодняшних евро). Так правосудие пыталось воспрепятствовать недобросовестной конкуренции, свидетельствовавшей о том, что республика словесности — это в большей степени олигархия, чем демократия.

Чтобы не пасть очередной жертвой того, кто отныне всерьез считал себя жандармом литературы — а таковым нарекли Гастона Галлимара, — Бернар Грассе решил сам установить правила игры: созданная по совету Фернана Дивуара премия Бальзака предназначалась исключительно для его подопечных. О первом ее лауреате объявили по радио (что было очень современно и производило соответствующее впечатление), а денежная компенсация составляла немыслимую по тем временам сумму — 20 000 франков (более 20 000 евро) —

1. В предыдущих главах Жан-Ив Молье называет это, вышедшее в 1912 году (переизд. 2005), сочинение "первой лекцией по социологии культуры", а его автора — предшественником Пьера Бурдье.

1. Базиль Захарофф, или Василий Захаров, или сэр Бэзил Захарофф, или Базилейос Захариас (1849–1936) — греческий торговец оружием, бизнесмен и финансист. Его имя произносилось по-разному в зависимости от страны пребывания.

то есть в четыре раза больше, чем получал гонкуровский лауреат. Никогда еще писатель не удостаивался столь щедрой награды, однако литературные критики по достоинству оценили маневр издателя, желавшего приберечь деньги для своих авторов: в газетах одна за другой стали появляться разгромные статьи, обратившие в фарс решение жюри 1922 года, когда премией Бальзака наградили сразу двух авторов. По мнению газетчиков, неспособность жюри выбрать одного кандидата свидетельствовала о том, что премия эта фиктивная, "дутая". В результате премия Бальзака на следующий год после учреждения прекратила свое существование.

Однако издавать книги Бернар Грассе не перестал, и они пользовались все большим успехом (например, вышедший в 1921 году роман Луи Эмона "Мария Шапделен" разошелся тиражом 400 000 экземпляров). Удачливый предприниматель решил, что сможет противостоять всем и каждому. Тем не менее критики не спешили высказываться в пользу его откровенно коммерческого подхода к литературе. Впрочем, согласно архивным документам, за хвалебные статьи, способствовавшие повышению спроса на его книги, Грассе выплачивал сумму, эквивалентную сегодняшним пятистам евро, что свидетельствует о масштабах коррупции, царившей в годы Первой мировой войны, а также о поточном методе "изготовления" великих писателей.

Сложившаяся в издательском мире ситуация даже стала поводом для написания пьесы "Книжные новинки" (1927): на сцене разыгрывалось торжественное вручение премии Золя, о которой особенно хлопотал издатель господин Моска (то есть Бернар Грассе), автор не обошел вниманием и махинации его конкурента Шамиллара (Гастона Галлимара). Театральные рецензенты предполагали, что издатели без труда узнали в героях себя, тем более что драматург предпослал пьесе недвусмысленное посвящение "Бернару. Возвращаю полученное. Друг". По крайней мере на склоне лет тот, кто выпустил в свет "четырех М" (Моруа, Мориака, Мальро и Монтерлана[1]), должен был бы во всем сознаться. Ведь уже не было нужды стыдиться огласки — он мог бы открыто рассказать, во что превратилось издательство, которое он возглавлял.

Наряду с учреждением собственных премий, жюри которых находились в прямой зависимости от своего создателя, издатели использовали и другие способы влияния на участь своих подопечных. Например, в пятидесятые годы прошлого века премия "Фемина" в обиходе стала называться премией Галлимар. Тому было несколько причин. Во-первых, книги, выпущенные одним из крупнейших к тому времени издательских домов Франции, только за это десятилетие удостаивались женского внимания (в жюри "Фемины" заседают исключительно женщины) шесть раз — в 1950, 1953, 1954, 1956, 1959 и 1960-м годах. Во-вторых, ходили слухи о подкупе жюри; наконец в-третьих, эти слухи были подтверждены документами, которые стали доступны Жан-Иву Молье и которые он публикует в своей последней книге. Это датированные пятидесятыми годами письма Галлимара влиятельному литературному агенту Морису Дюмонселю, в которых Галлимар просит его за вознаграждение склонить жюри к нужному решению. "Как видим, — подводит безрадостный итог исследователь, — литература стала слишком серьезным занятием, чтобы позволять писателям самостоятельно решать свою судьбу".

1. Анри де Монтерлан (1895–1972) – французский романист, эссеист, драматург, член Французской академии.

Борис Дубин

О *словесности и коммерции сегодня*

Заметки социолога

Комплекс вопросов о писательском успехе, массовом читателе, влиянии рынка на литературу обсуждается у нас в стране не впервые. Напомню, по крайней мере, три аналогичных эпизода (на самом деле их больше, едва ли не каждое новое образованное поколение всю эту проблематику поднимало). Это пушкинская эпоха, когда впервые обнаружило себя "торговое направление нашей словесности", по формуле С. Шевырева, или "смирдинский" период, по словам В. Белинского; восьмидесятые годы девятнадцатого столетия с формированием низовой массы читающих горожан и "вторжением улицы в литературу"[1]; наконец, вторая половина двадцатых годов уже двадцатого века, период НЭПа, когда – закольцуем эту часть изложения – вышла монография троих младоопоязовцев о книжной лавке Смирдина[2]. Всякий раз при этом речь шла об умножении читающей публики, появлении авторов-профессионалов, работающих на широкого читателя, и, соответственно, о появлении новых факторов, воздействующих на словесность, – прежде всего об успехе, формах признания и закрепления успеха (тиражи, гонорары, премии), самом расчете на успех как движущей силе писательства. Сегодня, мне кажется, контекст обсуждения иной. Так или иначе, коммерциализация и приватизация книжного производства и распространения – свершившийся факт девяностых годов (анализировать стоило бы уже его конкретные формы, вчерашние и сегодняшние). Нынешние же проблемы связаны, скорее, с теми не собственно коммерческими рамками и ограничениями, на которые наталкивается сейчас книжная коммерция в России, а усложняется дело тем, что возможности относительно объективного и квалифицированного обсуждения этой тематики на стыке торговли и культуры – обсуждения исторического, социологического, культурологического – по-прежнему невелики.

Несколько слов об упомянутых "рамках". С одной стороны, количество издаваемых в России книг год за годом растет, оно уже вдвое превысило лучшие показатели советских лет при значительно меньшей потенциальной аудитории грамотных читателей. Между тем тиражи книг продолжают сокращаться, а группы их покупателей/читателей – дробиться. С другой, как и само издание книг, книготорговля концентрируется по преимуществу в Москве и Санкт-Петербурге, так что особого роста книжного потребле-

© Борис Дубин, 2009

1. Оба эти периода обстоятельно изучены А. И. Рейтблатом, см. его книги: От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX в. М.: Изд-во МПИ, 1991; Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001; От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

2. Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М: Федерация, 1929 (переизд.: М.: Аграф, 2001).

ния по стране не видно (большинство читающей публики признается, что стало читать меньше[1]), а между тем затоваривание центра книгами растет. К тому же это книжное множество довольно слабо рецензируется и анализируется критикой. Да и каналы связи между критикой и публикой сегодня весьма слабы: радио и телевидение снисходит до книг нечасто, читающая аудитория "толстых" журналов мала и продолжает убывать, издания же, специально посвященные книгам — газетные, журнальные, — можно пересчитать по пальцам одной руки, и работают они, по большей части, на специализированного читателя. Кроме того, в нынешней ситуации социально-экономического кризиса все группы населения сокращают все покупки за исключением неотложных (книги к последним для большинства не относятся). Из факторов более общего порядка — но важных именно для издания и распространения зарубежной, переводной литературы — назову нарастающий массовый изоляционизм и ксенофобию российского населения, демонстративное отторжение по меньшей мере двух третей россиян (по данным опросов Левада-Центра) от "западной культуры". Возвращаясь к проблеме продвижения книг и говоря совсем коротко, я бы сказал, что на примере данной отрасли можно видеть, как универсальные по форме и смыслу собственно *коммерческие* процессы наталкиваются сегодня в России на *общесоциальные* феномены, специфический характер российского общества. Вот о нем я и хотел бы немного поговорить, о литературе в этом номере достаточно скажут другие.

Две важные стороны дела я уже упомянул: Россия — страна гигантской периферии, всегда оторванной от центра (особенно это заметно в периоды кризисов и переломов), при этом она, в представлениях большинства россиян, — что-то вроде огромного острова, отделенного от остального мира. Третье обстоятельство: Россия — страна раздробленная, фрагментированная, общение большинства наших соотечественников все больше ограничивается сегодня ближайшим кругом родных (поверх любых "кругов" россиян объединяет разве что телевизор, транслируемые им символы и ритуалы государственной власти). И последнее в данном перечне: Россия — страна бедная. Далеко не в первую очередь это означает, что у российского населения мало денег (невеликие сбережения на всякий случай и черный день были, по данным декабрьского опроса Левада-Центра, у 18 % российских семей, сегодня эта цифра, видимо, еще меньше). Но я бы обратил внимание на другую бедность. Страна бедна новизной, социальным и культурным разнообразием, а особенно — многосторонними и сложными связями между разными людьми и группами (пресловутое состояние российских дорог свидетельствует, собственно говоря, о том же). И это — главный пункт моего рассуждения: речь идет о природе, видах и функциях денег в обществах разного типа.

Деньги как факт и как особое измерение повседневной жизни большинства, если не всех, появляются, начинают значить и реально действуют в *современных* обществах (modern societies), построенных на разнообразии жизненных укладов и плотных коммуникациях между ними, коммуникативной "прозрачности". Деньги и есть один из способов, а точнее — универсальных и чисто формальных, бескачественных посредников таких повсеместных и ежеминутных коммуникаций (слово "формальный" здесь означает, что собственного содержания у денег нет, почему они и могут символизировать практически любое содержание). В условиях социальной раздробленности и изоляции — одних от других, одних от всех, "нас" от "них" — деньги не действуют, они теряют свое главное свойство: способность соединять, опосре-

1. Подробнее материалы социологических исследований и соображения социологов на этот счет см. в кн.: Б. Дубин, Н. Зоркая. Чтение в России — 2008. — М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2008.

дуя. Не работают деньги и при социальной стагнации. Неслучайно в СССР застойных брежневских лет специалисты насчитывали несколько сотен видов условных "денег", вернее — их эквивалентов, от разнообразных пропусков и талонов до той или иной "натуры". Однако в таких закрытых и застойных условиях пышно расцветает "мифология денег", вера в то, что они — главное в жизни, что всё и все им подвластны и т. п. Если в развитых и открытых обществах деньги — как бы клей или смазка нормальной жизни, то в закрытых и стагнирующих они — что-то вроде царской водки, съедающей все другие ценности и нормы.

В этом смысле первое условие нужности и эффективности денег (речь, понятно, об "идеальных" деньгах, их смысле и роли как таковых) — отделение их от власти, от властных институтов и групп, иначе они не будут общедоступными и не смогут "ходить" свободно. Другое — плотность, сложность, динамичность социальных коммуникаций. Третье — самостоятельность активных индивидов в таких "открытых" обществах при, как ни парадоксально это звучит для российских ушей, их установке на солидарность с другими.

Если говорить теперь о наших непосредственных предметах, то опять-таки не случайно журналы типа "малых обозрений" (little review), к которым сегодня в России принадлежат и "толстые" журналы, у нас в стране при ее размерах и массиве образованного населения исчисляются десятками, тогда как, скажем, во Франции, Германии или Великобритании (о США не говорю!) — тысячами. То же самое касается литературных премий (ведь и их значение и назначение — соединять разные писательские, издательские, читательские круги): в России их число за последние годы увеличилось до сотен, в странах же, упомянутых выше, их тысячи. Ровно то же можно было бы сказать о "малых" книжных магазинах, о которых в нынешнем номере "ИЛ" идет речь. Соответственно, нет ничего удивительного в том, что расходимость книг, отмеченных крупнейшими премиями, в английских или французских книжных магазинах, покупка их массовыми библиотеками многократно увеличивается, тогда как у нас факт премии практически не влияет на коммерческую (а значит, и читательскую) судьбу книги, даже при самой умелой ее рекламе в отдельных случаях. Тут возникает еще одна важная тема — недоверие россиян абсолютному большинству существующих в стране социальных институций, как, впрочем, и такое же тотальное недоверие друг к другу. Одна из основ действительной коммерции, а не бюрократического "распила" и бандитского "отката", — это, как, опять-таки, ни парадоксально оно звучит в России, именно *доверие*, оборотная сторона *солидарности*.

Конечно, нельзя сказать, что сфера книгоиздания и книгораспространения, читательская публика у нас в стране вовсе никак не стратифицированы, а коммерческие стимулы, системы поощрения и вознаграждения в сегодняшней России совсем не работают. Всё это есть, но какое? Для понимания и описания в самом общем виде я бы предложил тут простую схему; подчеркну, это схема, а не "сама реальность", которая всегда шире и сложней[1]. Сегодня в России можно выделить и наблюдать словесность трех типов: "литературу конвейера" (либо книжного ларька — на вокзале, возле метро и т. п.), "литературу уровня" (или большого книжного магазина, отдела в супермаркете); "литературу поиска" (или малого магазина вроде московского "Фаланстера"). О том, по каким читательским кругам и с помощью каких коммуникативных посредников соответствующая литература "ходит", можно судить по одному феномену — наличию или отсутствию журна-

1. Подробней я писал об этом в статьях: Границы и проблемы социологии культуры в современной России // Вестник общественного мнения, 2008, № 5 (97), с. 67–74; Режим разобщения // Pro et Contra, 2009, № 1, с. 6–19.

лов. В ларьках нет никаких журналов (здесь еженедельных или ежемесячных циклов времени просто не существует, они представлены в ларьке напротив, для прессы, где, впрочем, никогда нет "толстяков"); в супермаркетах из журналов найдутся только глянцевые и модные (их временная мера – месяц или сезон, они же будут выступать здесь рекомендателями не только новой литературы, тоже модной и глянцевой, типа "гламурное чтиво", но и классики, все чаще издаваемой сегодня как "глянец"); в малых магазинах появляются "толстые" журналы и другая малотиражная периодика. Важно, что эти три коммуникативные зоны не пересекаются или почти не пересекаются ни по изданиям, ни по кругам публики, больше того – они все заметнее отслаиваются и отталкиваются друг от друга. Это возвращает нас к теме фрагментирования и самоизоляции – основных характеристик современного российского социума как сообщества "выживающего", адаптирующегося и лишь в малой степени "живущего", развивающегося, динамичного.

Из явлений, которые можно с большой долей условности отнести к динамике, я как раз бы и указал на тот факт, что за последние годы над самой массовой и дешевой литературой книг карманного формата в мягких обложках (изначальной литературой ларьков) в крупнейших городах страны нарос – в том числе отчасти и в самих ларьках – слой модной, глянцевой или гламурной литературы. Понятно, это означает, что сформировались группы ее изготовителей и даже своеобразные лидеры или "звезды" этой сферы (именно она создает и поддерживает культ "звезд", людей успеха, которые направляют и позитивно подкрепляют ее собственное существование), как, разумеется, и слой ее потребителей, несколько более благополучных, чем рядовые россияне. О переменах в достатке наших сограждан за последние годы я бы сказал словами одного из ведущих аналитиков Левада-Центра Марины Красильниковой: страна сначала "наелась", потом "оделась". Объем этих более благополучных групп россиян, не испытывающих трудностей при покупке обычных товаров, можно было до кризиса оценить в 15–20 % населения; сегодня и этот слой сократился и поредел.

И последнее. В намеченных рамках, мне кажется, стоило бы рассматривать и проблемы перевода, конечно, не как литературного искусства, а как социальной стратегии – переводной литературы как рыночного феномена. Замечу, совсем кратко, что переводная словесность образует значимую часть литературы всех трех указанных выше уровней. Однако это всякий раз другая литература, даже при совпадении авторов и книг, у нее другая публика и другая роль. Добавлю только, что в России за последнее двадцатилетие вырос слой молодой и образованной публики, читающей на иностранных языках. Тем самым переводная словесность сегодня в России все более заметно сдвигается в сторону литературы ларька (серийный детектив и серийный же любовный роман для всех) и литературы уровня (модная "классика" или качественная новая книга для тех или определенных, более узких групп – например, девушек). Читатели же литературы поиска все чаще теперь обращаются к оригиналам на языках мира, особенно на английском; показательно и увеличение доли двуязычных изданий в этом торговом секторе. Рискну предположить: чем больше в России будет людей, читающих на иностранных языках, тем дальше друг от друга будут расходиться типы литературы и слои их читателей, схематически перечисленные выше.

"Задача книжного магазина – "подать", показать интересное, серьезное издание своему покупателю"

С Мариной Ниловной Каменевой, директором книжного магазина "Москва", беседует Ольга Дробот

Ольга Дробот. Как вы формируете ассортимент, на что ориентируетесь, отбирая книги?

Марина Каменева. Мы внимательно следим за читательскими предпочтениями наших покупателей, отмечаем изменения, смещение акцентов, что и становится главным критерием формирования ассортимента.

О. Д. Существует мнение, что лучше всего продается литература развлекательная или достаточно "легкая", не требующая от читателя интеллектуальных затрат при чтении. Так ли это?

М. К. "Легкая" литература, действительно, востребована. В этом нет ничего удивительного. (Кстати, и она может быть разного качества.) Но это не означает, что она доминирует в читательских предпочтениях. Просто зачастую хорошую книгу не видно в магазине, где сорок–шестьдесят тысяч (!) наименований. И вот это уже задача книжного магазина – "подать", показать интересное, серьезное издание своему покупателю, будь то художественная литература или нон-фикшн. Так, кстати, возник наш проект "Книга месяца", который ставит перед собой эту цель. "Книгой месяца" в "Москве" была "История русской культуры" Соломона Волкова и биография "Михаил Булгаков" Алексея Варламова, книга прозы Юнны Мориц и прекрасно изданный сборник поэзии Иосифа Бродского. И все эти книги были бестселлерами в нашем магазине.

О читательских вкусах и предпочтениях свидетельствует и то, что в "Москве" в рейтинги лучших продаж всегда попадают новые книги Л. Улицкой, Д. Рубиной, М. Шишкина и других авторов серьезной и глубокой прозы.

О. Д. Что на самом деле хорошо продается? Можно ли прогнозировать коммерческий успех книги заранее?

М. К. Хорошо продаются книги, отвечающие внутренним, глубинным, потребностям покупателя (или просто повседневным потребностям, если речь идет не о художественной, а о прикладной, учебной литературе). Конечно, может возникнуть всплеск интереса к книге-однодневке, возбужденный рекламой, модой на имя. Но чаще всего этот успех очень короток. Книги, обладающие художественной ценностью, возможно, не всегда сразу "открываются" читателями, но они вполне могут быть коммерчески успешными. Когда-то Жан Кокто сказал, что произведение искусства, которое слишком быстро "отдает себя" читателю или зрителю, рискует и чересчур быстро "отгореть". По-настоящему успешны книги, которые привлекают все новых и новых читателей благодаря тому, что они уже понравились тем, кто их прочитал. У них нет шумного успеха вначале, но они "добирают" его со временем. Нет никакой специальной рекламы, а они продолжа-

ют продаваться и год, и два, и три. Такова, например, судьба книги Павла Санаева "Похороните меня за плинтусом".

Прогнозировать успех хорошо раскрученных авторов достаточно легко, но и здесь может наступить период "пресыщения", если автор пишет в одном и том же стиле, а появляются уже новые имена, и читателям требуется что-то иное. Большая удача, когда нам удается разглядеть перспективность не очень известного автора и помочь издательству в продвижении книги к читателю. Наш магазин был первым, кто увлек своих покупателей книгами Януша Вишневского, Питера Мейла, Джанет Глисон. К каждому новому автору мы внимательно приглядываемся, читаем книгу, обсуждаем ее, советуемся с издательством.

А если говорить не об авторах, а о востребованности тех или иных тематик, то сейчас возрос интерес к истории, философии, психологии, фантастике.

О. Д. Есть ли разница при отборе русских и переводных книг? Какое место при этом занимает переводная литература? Вот, скажем, на русский рынок выходит первая книга нового зарубежного автора, да еще с трудной фамилией. Насколько "безнадежен" такой товар?

М. К. В основе выбора книг лежит спрос, а не национальная принадлежность автора. Традиционно среди наших покупателей интерес к современной зарубежной и отечественной прозе одинаково высок.

Отвечая на вторую часть вашего вопроса, можно привести пример книг Халеда Хоссейни. Это был практически неизвестный широкому читателю в нашей стране автор. Правда, его книги, еще не вышедшие на русском языке, но уже ставшие бестселлерами на Западе, были представлены в нашем магазине в разделе книг на иностранных языках. (Мы всегда стараемся, чтобы самые успешные за рубежом книги одновременно появлялись на языке оригинала и в нашем магазине.) Далее очень важным этапом стала работа издательства как со СМИ, так и с магазином. Издательство "Фантом-пресс" смогло увлечь наших продавцов своими рассказами о книге "Бегущий за ветром" — практически все они прочитали ее, а это значит — так же увлеченно и со знанием предмета могли рассказать о книге покупателям. В результате книга стала бестселлером. Похожая история произошла и с книгой Питера Мейла "Год в Провансе", хотя здесь именно книжный магазин проявил инициативу, сделал этот роман "Книгой месяца" и привлек к нему внимание покупателей.

Если "выходит первая книга нового зарубежного автора", это вовсе не означает, что она "безнадежна", просто издательство должно более тщательно и продуманно вести подготовку ее представления читателям.

О. Д. Если книга стала бестселлером за рубежом, повторяется ли ее успех при продаже перевода?

М. К. Успех повторяется, если книга в самом деле мировой бестселлер. Достаточно вспомнить книги о Гарри Поттере, "Код да Винчи" Дэна Брауна, книги Паоло Коэльо, пример последних месяцев — сенсационный успех книг Стефани Майер.

О. Д. Какие книги зарубежных авторов стали у вас лидерами продаж за прошлый год?

М. К. Среди этих книг романы Сесилии Ахерн, Марка Леви, Анны Гавальда, Януша Вишневского, которые можно было бы охарактеризовать как достаточно "легкие". Но одновременно — что особенно приятно — среди лидеров прошлого года книги Габриэля Гарсия Маркеса, Умберто Эко, Эриха Марии Ремарка, Джона Ирвинга, Генриха Бёлля.

О. Д. Хорошо ли продаются переводные детские книги?

М. К. Есть успешные проекты: книги Джоан Ролинг, ДиКамилло, Роальда Дала, Эрика Хантера, Джеймса Хэрриота, Свена Нурдквиста, Джеральда Даррелла и многих других продаются очень хорошо. Удивительно,

но сказки знаменитой писательницы-сказочницы Беатрикс Поттер не обрели той популярности, какой пользуются в Англии. Там, как вы знаете, это детская классика. Так что все зависит от книги и от того, как выглядит издание на русском языке.

О. Д. У каждого магазина есть круг издательств, с которыми он работает постоянно. Берете ли вы у контрагентов весь ассортимент и можете ли закупить одну заинтересовавшую вас книгу "постороннего" издателя?

М. К. На оба вопроса могу ответить утвердительно. У нас должна быть веская причина, чтобы отказаться взять на реализацию какую-либо книгу.

О. Д. Предполагаете ли вы, что всякая продаваемая книга должна принести прибыль? Какая норма прибыли является для вас минимальной? Какова маркетинговая политика при закупке книг, ценных в первую очередь художественно и интеллектуально, чем обеспечивается их спрос?

М. К. В любом бизнесе есть доходная составляющая — это закон экономики. Но мы понимаем, что книги — это особый бизнес. Скажем, классика, за редким исключением, не будет продаваться так, как сегодняшний бестселлер, но она все равно всегда широко представлена в нашем магазине.

У нас дифференцированная система ценообразования, которая зависит от отпускной цены, и наценка делается такая, чтобы покрыть издержки.

И наконец, у нас есть специальные программы, которые носят скорее культуртрегерский, чем коммерческий характер, скажем, "Москва — книжная столица мира". Это серия вечеров, где мы представляем нашим покупателям литературу, культуру, искусство других стран и пропагандируем изучение иностранных языков. Кстати, ваш журнал, наверное, мог бы посотрудничать с нами в этом направлении...

О. Д. По какому принципу раскладываются книги в вашем магазине? Есть ли задача равной доступности для покупателя всех книг?

М. К. Книги размещены в залах магазина по разным тематикам, в каждой тематике — по алфавиту, по сериям. В магазине есть так называемые приоритетные выкладки книг — новинок и бестселлеров. Для тех книг, на которые мы хотели бы обратить внимание наших посетителей, существует специальный шкаф "Прочитали и вам советуем", где книги сопровождены рекомендациями известных людей или просто наших читателей. Обеспечить для всех книг абсолютно одинаковые условия выкладки просто невозможно.

Одна из наших важнейших задач — удобный для покупателей поиск книг. Для облегчения поиска мы установили компьютеры в каждом из залов — "книгоискатели". Здесь можно получить информацию не только о наличии книги и цене, но и о ее местонахождении в магазине вплоть до полки. Эту информацию можно распечатать не только в торговом зале, но и с нашего сайта прямо у себя дома, что особенно удобно. Кроме того, наши продавцы-консультанты имеют "наладонники" — мини-компьютеры с базой книг магазина, обновляющейся в режиме on-line, что тоже ускоряет поиск покупателя.

О. Д. Какие книги магазин считает нужным рекламировать? Кто финансирует рекламу и рекламные мероприятия — сам магазин, издатели, спонсоры? Способствует ли реклама росту продаж и какие рекламные механизмы эффективнее всего?

М. К. Продвижение каждой конкретной книги, в том числе в СМИ и магазинах, — это работа издательства. Наша задача — поддержать интересную книгу выкладками, рекламными объявлениями внутри магазина, информационной подготовкой персонала книжного зала. Место на приоритетной выкладке у нас купить нельзя, здесь представлены только те книги, которые, как нам кажется, будут интересны нашим покупателям и которые мы хотели бы рекомендовать. Реклама дает очень хороший эффект, если книга действительно того стоит.

О. Д. Считаете ли вы, что книга может устареть? В каких случаях вы готовы закупать книги предыдущих лет издания? Есть ведь, например, книги, изначально рассчитанные на то, что они будут понемногу продаваться несколько лет.

М. К. Могут ли устареть Пушкин, Шекспир, Гоголь? Есть ассортимент, который издается и переиздается постоянно, в течение многих лет. Но есть книги, которые не выдерживают проверки временем или на которые спрос в определенный период падает, они "вымываются" из ассортимента – это нормальный процесс.

И конечно, невозможно сохранять один и тот же ассортимент в неизменном виде из года в год. В нашем магазине более 70 % постоянных покупателей, которые приходят один раз в месяц, для того чтобы, в том числе, найти для себя что-то новое. И если мы не хотим лишиться покупателей, мы должны это учитывать.

О. Д. Как долго могут лежать в магазине мало продающиеся книги? Сколько это – малые продажи? Одинаковы ли эти объемы для романа, биографии или сборника стихов? Попадают ли на полки вашего магазина так называемые "толстяки" – "толстые" неглянцевые журналы типа нашей "Иностранной литературы"?

М. К. К каждой книге свой подход. Если это дорогой альбом, то он может лежать и год, поскольку к дорогим книгам по искусству или дизайну, к книгам в эксклюзивном оформлении покупателю нужно присмотреться. И такую покупку зачастую планируют как подарок к какому-либо празднику. Недорогая книга остается в магазине, конечно же, не так долго. Книга не продается, значит, что-то сделано не так. Либо она недостаточно интересна по теме и содержанию для читателя, либо, что, кстати, нередко бывает, ее обложка, оформление, аннотация не привлекли покупателей.

Тираж в 10 000 – это уже очень хорошо для начала, допечатки давно издающихся классиков могут быть по 2–3 тысячи экземпляров. На тиражи, конечно, оказывает влияние жанр, но все же главное – что́ за книга перед нами. Например, биография Бориса Пастернака Д. Быкова издана уже очень внушительным суммарным тиражом, допечатывалась по 5–10 тысяч экземпляров. Естественно, такому успеху способствовали литературные премии, которые она получила. А у книги "Чехов в воспоминаниях современников" тираж 3 000. Тиражи романов варьируются в зависимости от известности автора и прогнозов на успех. Поэзия традиционно издается очень маленькими тиражами, но вот сборник Иосифа Бродского, книги которого лидируют у нас в магазине в разделе "Поэзия", издан тиражом 5 000.

"Толстых" журналов у нас в магазине нет, они традиционно распространяются по подписке и в киосках "Роспечати"[1].

О. Д. Как должен выглядеть идеальный книжный магазин?

М. К. Наверное, представление об идеальном книжном у всех покупателей разное. Кто-то представляет себе многоэтажный гипермаркет, где есть абсолютно все книги, вышедшие за последние годы, а кто-то – уютный небольшой магазин на соседней улочке, где тебя встречают как давнего знакомого. В идеале каждый магазин должен соответствовать своему местоположению и своим задачам. На мой взгляд, таким является Дом книги "Медведково" – это в полном смысле слова книжный магазин XXI века, являющийся одновременно культурным и досуговым центром. Кстати, советую вам побывать там, не пожалеете...

1. В настоящее время в киосках "Роспечати", за редким исключением, "толстые" журналы не продаются. (*Прим. ред.*)

"У нас не спрос рождает предложение, а пока еще предложение рождает спрос"

С Борисом Куприяновым, директором магазина "Фаланстер", беседует Мадина Алексеева

Мадина Алексеева. Скажите, пожалуйста, несколько слов о вашем магазине.

Борис Куприянов. Книжный магазин "Фаланстер" возник примерно семь лет назад. Люди, которые его создавали, имели большой опыт работы в сфере книготорговли, и нам хотелось создать магазин, который отвечал бы всем нашим требованиям. В "Фаланстере" была особенная форма управления: не было главы, все решалось коллегиально. Мы и сейчас стараемся многие вопросы решать коллегиально. Свою задачу мы видели в том, чтобы предоставить читателю максимально широкий выбор интеллектуальной, неформатной и независимой литературы. Многие книги, которые продаются в "Фаланстере", трудно найти в обычных книжных магазинах.

М. А. Ориентировались ли вы изначально на какой-то определенный круг читателей?

Б. К. Нет. Мы знали, как работают маленькие книжные магазины, и хотели сделать хороший маленький книжный магазин. Когда мы начинали, книг издавалось больше, чем сейчас, стоили они дешевле, покупались лучше, и маленькие книжные магазины в России почему-то превратились в своего рода оперативные лавки, быстро торгующие свежим товаром, как лавки зеленщика. Однако европейская ситуация показывает, что все как раз наоборот: в маленьком магазине старую хорошую книгу встретить легче. Мы руководствовались особым принципом отбора – брали только те книги, за которые нам не было бы стыдно, которые не были бы абсолютно коммерческими или абсолютно идеологическими. Вот это и есть наши основные принципы.

М. А. Берете ли вы на продажу книги предыдущих лет? Если да, то существуют ли временные ограничения?

Б. К. У нас таких ограничений нет. В большинстве книжных магазинов Москвы сейчас есть четкая установка: не брать книги старше полутора лет, поскольку на месте, которое такая книга занимает в магазине, может более эффективно продаваться более новая книжка. Иногда это приводит к парадоксальным историям. Например, книга Мишеля Фуко "История безумия в классическую эпоху" в течение десятка лет пылилась на складах, ее не брали большие магазины, и появлялась она только у букинистов. В первичной же, небукинистической продаже ее можно было найти только у нас. И это плохо, потому что такие книжки должны быть доступны. Естественно, мы тоже на столах в центре зала выкладываем новинки, а книги постарше стоят на полках.

М. А. Могут ли книги устаревать, с вашей точки зрения?

Б. К. Морально устаревать – конечно. Можно зайти в любой крупный магазин и увидеть там гигантское количество книг, которые были написаны для утилитарных целей. Например, сейчас совершенно неинтересно читать "План Путина-2020". Или же чрезвычайно модная некогда книжка Фукуямы "Конец истории" сегодня совершенно неактуальна и может иметь только культурологический интерес.

М. А. Берете ли вы книги, которым можете предсказать непродолжительный "срок годности"?

Б. К. Если мы считаем, что книга актуальна сейчас, если она важна в данный момент, то да, берем. Так, мы считали, что первая книга Оксаны Робски очень важна как культурное явление (не как текст), и поэтому она у нас две недели продавалась.

М. А. Есть ли книги, которые вы продавать не станете?

Б. К. В "Фаланстере" каждый, кто отвечает за закупку книг, ориентируется в первую очередь на свои вкусовые пристрастия. Мне кажется, что наш проект тем и интересен, что каждый участник имеет право "не взять" ту или иную книгу. При этом я могу взять книгу, которую не возьмет другой. Во многом поэтому у магазина есть собственное интересное и забавное лицо. Конечно, есть книги, которые мы не станем брать ни при каких обстоятельствах. Мы считаем, что основная задача книги — модернистская, она должна заставлять человека задуматься. Пусть это будет детектив, пусть трэш-роман — если он заставляет задуматься, мы его берем. Если книжка написана исключительно для развлечения, причем не важно какого — интеллектуального или бульварного, — она нам не интересна.

М. А. Имеет ли для вас значение популярность автора или премии, которые получила книга?

Б. К. Конечно, имеет. В каждом из нас есть такой коммерческий червяк, который поднимает голову, когда мы понимаем, что книжку надо взять, потому что она хорошо продается. Иногда нам приходится бороться с собой: некоторые книги, которые получают большие премии, нам не нравятся, но у нас продаются. Хотя признаюсь, мы такие книги задвигаем так, чтобы покупатель мог их найти, только справившись об их наличии.

М. А. Ориентируетесь ли вы на книжные рецензии?

Б. К. Качество критики и качество рецензии очень сильно изменилось. Если в 1990 — начале 2000-х каждая важная или считаемая важной книжка сразу оплеталась сетью рецензий, то сейчас эти рецензии появляются не в газетах, а в модных журналах и в Интернете, и далеко не всегда они заслуживают внимания. Мы прислушиваемся к некоторым людям, которых считаем экспертами. Бывает и так, что мы можем быть не согласны с той или иной книгой, но мнение экспертов перевешивает.

М. А. Работаете ли вы с небольшими московскими и российскими издательствами?

Б. К. Очень хотим и стараемся работать, ищем книжки, которые издаются в разных местах. Не многим можем похвастаться, но есть вещи, которые греют нам душу, например, издательство "Рубежи XXI", которое находится во Владивостоке, издательства из Рязани, из Краснодара. У нас даже есть небольшое количество книг, которые издаются на русском языке за границей, то есть в странах Балтии, Украине, Сербии, Германии.

М. А. Какое место в вашем магазине занимает переводная литература, а какое — отечественная?

Б. К. Если говорить о философии и социологии, то понятно, что здесь соотношение будет девять переводных книг на одну отечественную. Из них на десять качественных переводных (речь не о качестве перевода, а о качестве изначального текста) приходится одна русская важная книга, а то и ни одной. Среди литературоведческих книг, конечно, больше книг русских. Книги по западной истории в основном переводные, по отечественной истории — это в основном работы наших авторов. На Западе неуклонно растет интерес к литературе non-fiction, у нас же пока действуют антиэкономические законы: у нас не спрос рождает предложение, а пока еще предложение рождает спрос, хотя, конечно, по сравнению с 1990-ми книг non-fiction стало больше. С художественной литературой ситуация следующая: мы работаем со многими маленькими издательствами, которые печа-

тают русскоязычных авторов и которые вообще не попадают в большие магазины; мы стараемся брать их продукцию, поэтому русскоязычной литературы у нас больше, чем западной. Если же говорить о продаваемости, то сейчас они, к несчастью, примерно на равных. К несчастью — потому что мне хотелось бы, конечно, чтобы в России появлялись пусть малотиражные, пусть малоизвестные, пусть плохо изданные авторы, которые приковывали бы к себе внимание. Сегодня я их просто не вижу.

М. А. Есть мнение, что бум на переводную литературу свидетельствует об упадке собственной литературы...

Б. К. С переводной литературой тоже не все в порядке. Это ситуация общемировая. Переводной литературы становится меньше, и качество перевода сильно падает. За год количество новинок западной художественной литературы и сменяемость новинок на книжных столах значительно сократились. Я это связываю с трудностями издательств в получении грантов, с их неумением выработать собственную адекватную издательскую программу. Издательств, у которых есть своя четко выверенная издательская программа, очень немного. Это большая проблема. Если говорить о классической литературе, то здесь существует другая огромная проблема: в связи с уходом специалистов практически исчезла система классического комментирования. Даже исторические и философские книги выходят практически без аппарата. Мы их берем, потому что ценен сам текст, но так быть не должно. Это проблема серьезнейшая, потому что уровень гуманитарного образования в России настолько упал, что очень мало людей, способных встать в эти ряды.

М. А. Если говорить о рейтинге переводной литературы с различных языков, что можно выделить? Англоязычную литературу?

Б. К. Здесь ситуация сложная. Скажем, был такой период в конце 1990-х, когда философские книги издавались только французские, поэтому французскую философию мы знаем больше десяти лет, а из американской аналитической философии знаем лишь кусочки, то же самое можно сказать о современной немецкой философии. Многое здесь зависит от цельности издательских программ. Если говорить о художественной литературе, то, с одной стороны, есть безусловные хиты, и среди них действительно много англоязычных произведений. Но ведь есть еще и различные культурные центры при посольствах, которые активно пропагандируют свою литературу. Поэтому, например, мы сейчас занимаемся книжным фестивалем и понимаем, что нам некого пригласить из скандинавских писателей, потому что все мало-мальски известные скандинавские писатели уже в России побывали, так же как немецкие, венгерские, французские, но при этом американские — являются здесь чудом из чудес. Сейчас я могу вам дать такой издательский прогноз: у нас в тренде будут испанские авторы — Институт Сервантеса стал активно пропагандировать испаноязычную литературу.

М. А. Это отражается на спросе?

Б. К. Это отражается на предложении. Ведь издатель гораздо охотнее издаст немецкого автора на грант Института Гёте, чем американца, которого никто не поддерживает.

М. А. Вы в своем магазине как-то способствуете продвижению тех или иных авторов?

Б. К. Безусловно. Самый простой способ — выложить книгу на видное место. Например, книга Наоми Кляйн "Доктрина шока" уже четвертый месяц лежит у нас среди главных новинок. При этом мы не поддаемся на издательский шантаж: на требования издательства положить книгу в том или ином месте. Люди мы самостоятельные и сами определяем значимость книги, пусть иногда и ошибаемся.

М. А. На ваш взгляд, ниша такого магазина некоммерческой литературы, как ваш, в Москве — если взять только Москву — заполнена?

Б. К. Нет! История, честно говоря, страшная. В Москве сегодня проживает примерно пятнадцать миллионов человек, а магазинов, которые занимаются примерно тем же, что и "Фаланстер" — торговлей гуманитарной литературой, — не более пяти. Для сравнения: в Белграде только в районе главной пешеходной улицы находятся пятнадцать магазинов, хотя в Белграде живет чуть меньше миллиона человек. Про Париж, Берлин, Лондон говорить не приходится.

М. А. Какова причина такой нехватки магазинов?

Б. К. Причина — абсолютно негуманитарная власть, абсолютно негуманитарная страна. Сегодня сама роль гуманитарного образования принижена, оно считается смешным рудиментом советского времени. А чтение — это ведь такой предмет, который можно потерять. Ну не будет книжных магазинов в Москве вообще, в глобальном масштабе никому от этого хуже не станет, разве только горстке людей, которые еще посещают эти магазины. Но потом-то люди читать не начнут, не начнут пользоваться культурой как аппаратом. Видимо, это у нас в стране не нужно. Я считаю, в Москве должно быть сорок магазинов с отличающимся друг от друга направлением, настроением, лицом, и тогда, может быть, будет конкуренция.

М. А. Это возможно в нынешних условиях?

Б. К. Возможно, если власть имущие задумаются о том, что, кроме нефти, квадратных метров и продуктов питания, есть и другие ценности. Ведь сначала не будет гуманитарных книжных магазинов, потом других, а потом кто будет буровой управлять — гастарбайтеры из Хорватии или Канады? Ситуация зашла настолько далеко, что нужна общегосударственная программа. Исправить ситуацию можно только при помощи мощного вмешательства государства, мощной гуманитарной программы. Последствия жизни в негуманитарной стране могут быть достаточно печальными.

М. А. У вас сейчас два магазина. Вы планируете расширять свою сеть? Выходить за пределы Москвы?

Б. К. Мы вообще не хотели расширяться. Открыть лавку на Винзаводе нас уговорили. Для нас же это не бизнес, это форма жизни. Нам интересно приходить в свой магазин, общаться с интересными людьми, получать знания. Эксперты, о которых я говорил, замечательные люди, общение с ними для многих людей роскошь. Мы сами учимся, мы сами находимся в этой среде, необыкновенной, творческой, интересной. Чтобы перенести кусочек этой среды в другой город, нужен человек, который согласен жить в таком магазине. Если кто-то в каком-либо городе или районе Москвы захочет сделать что-то подобное, мы готовы совершенно бесплатно отдать всю информацию, все наши связи и умения, потому что мы считаем, что чем больше книжных магазинов, тем лучше всем.

М. А. Такой человек должен разделять вашу идеологию?

Б. К. Человек должен просто любить книги, понимать, что он хочет с ними делать, и хотеть существовать в этом. Такую идеологию — да, разделять должен. Периодически к нам обращаются из провинции, но в провинции сделать это очень тяжело, еще труднее, чем в Москве. Потому что отмирание культуры там произошло еще раньше. В России есть районный город, где целый год не было ни одного книжного магазина. Через какое-то время одна сеть построила там магазин. Встречаю своих знакомых из этой сети и спрашиваю: "Ну как?" А они отвечают: "Никак. Хуже, чем в городах, где есть три-четыре магазина". Люди отвыкают от чтения.

М. А. Могут ли библиотеки заместить книжные магазины?

Б. К. У нас библиотеки в чудовищном состоянии, даже московские. Мы привыкли покупать книги в личную библиотеку или брать у друзей. На наших глазах это отмирает, и отмирает не потому, что это не модно, неинтересно и появились другие носители информации, а потому, что существует

некий разрыв поколений, который скажется только потом, не сейчас. Может быть, через 20—30 лет.

М. А. Какого возраста люди чаще всего приходят к вам в магазин?

Б. К. Очень хотелось бы сказать, что тридцатилетние, но, конечно, средний возраст — это сорок-сорок пять лет. Хотя приходит много и молодых ребят, мы видим, что они читают, причем лет с четырнадцати.

М. А. Изменился ли возраст покупателей за последние годы?

Б. К. Покупатели стареют. Изменяется социальный ценз, что еще хуже. Книги сейчас стоят так дорого — и продолжают дорожать, — что превращаются в определенную форму интеллектуальной роскоши. Многие книги недоступны тем, кому они нужны. Может, это и хорошо, может, люди начнут пользоваться библиотеками, но в это не очень верится.

М. А. Вы следите за тем, чтобы в магазине всегда были доступные по цене книги?

Б. К. Да. Если одна и та же книга вышла в дорогом и в дешевом издании, мы стараемся, чтобы у нас продавались обе. Если книжка дешевая, сделана некачественно и не соответствует элементарным критериям книжной культуры, то, конечно, у нас будет более дорогая книжка. Важны оба критерия — качество и цена. Но сейчас же, к несчастью, можно найти объекты, которые вообще уже не являются книгами. Когда нам предлагают купить "Евгения Онегина" с комментариями Лотмана в кожаном переплете с золотым обрезом и с тиснением за две тысячи рублей, возникает вопрос — для кого она? Для мальчика, который ночью под подушкой с фонариком будет читать такую огромную книгу? Вряд ли. Скорее для его папы, который поставит ее в кабинете и будет показывать гостям. Это книги не для чтения, это уже объект совершенно другого характера. И процент таких изданий растет.

М. А. Отразился ли кризис на спросе, на предложении?

Б. К. Кризис проявился в том, что некоторые недобросовестные издатели еще больше поднимают цены на книги, что не оправданно. Кроме того, подорожали книги на иностранных языках, выпущенные за границей. Думаю, что скоро мы ощутим трудности с переводом, с правами. Испытывает проблемы книготорговля — некоторые сети закрываются. Если закроется одна из сетей, которая работает в регионах, то можно будет говорить о проблеме национального масштаба. Во многом поэтому в России нужны "толстые" журналы, это отдушина для многих регионов, ведь книги многих издательств до них и раньше не доходили. В "Фаланстере" "толстые" журналы продаются, их покупают и читают. И я думаю, что если журналы будут открытыми по содержанию и смогут расширить сферу своего распространения, а книги будут дальше дорожать, то будущее у журналов, конечно, есть.

"Широта ассортимента – одно из наших главных преимуществ"

С Алексеем Кузменко, руководителем отдела книгопечатной продукции интернет-магазина OZON.ru, беседует Игорь Мокин

Игорь Мокин. По какому принципу магазин отбирает книги для продажи? Ориентируетесь ли вы на рейтинги, известные имена, рекомендации специалистов?

Алексей Кузменко. Ассортимент реализуемой в OZON.ru книжной продукции я бы определил как универсальный. Он должен удовлетворять самым различным читательским предпочтениям и запросам многочисленной аудитории нашего магазина. Если кратко проследить историю изменения и расширения вкусов наших клиентов, они менялись прямо пропорционально росту базы нашей клиентуры и развитию экономической ситуации в стране в целом. Если, например, в 2000 году – на заре развития магазина – лучше всего продавались фантастика и компьютерная литература (тогда основными нашими покупателями были специалисты по информационным технологиям), то сегодня лидирующий по продажам тематический сегмент, помимо деловой литературы (в первую очередь переводных специальных изданий), – это современная художественная литература, отечественная и зарубежная.

Мы понимаем, что широта представленного книжного ассортимента – это одно из наших главных конкурентных преимуществ. Наша стратегическая цель и задача – аккумулировать в своем ассортименте все, что в данный момент есть на российском книжном рынке. Любая новинка, вышедшая в нашей стране и предлагаемая нашими поставщиками-издателями и контрагентами, обязательно будет представлена на страницах нашего магазина.

И. М. Есть ли разница при отборе русских и переводных книг? Какое место при этом занимает переводная литература? Если книга стала бестселлером за рубежом, повторяется ли ее успех при продаже перевода?

А. К. Нет, никаких приоритетов при отборе книг российских писателей и зарубежных авторов, переведенных и изданных у нас, не существует. Конечно, если книга стала международным бестселлером, то у нее всегда есть шанс повторить успех у нашего российского читателя. Этому может способствовать и продвижение книги самим издательством, ведь читатель прежде всего должен быть хорошо проинформирован о книге, ее потенциале, ее успехе за рубежом и т. п.

И. М. Известно, что за рубежом издается и продается заметно больше литературы non-fiction, чем fiction. Чего больше реализует ваш магазин – публицистики или беллетристики?

А. К. Сегодня доля продаж сегмента non-fiction составляет порядка 20 %. Последние два года мы отмечаем устойчивый рост продаж этого сектора, несмотря на то, что позиции художественной литературы, как русской, так и переводной, у нас традиционно сильны и составляют более 30 % наших продаж.

И. М. Какие книги магазин считает нужным рекламировать? Кто финансирует рекламу и рекламные мероприятия – сам магазин, издатели, спонсоры? Способствует ли она росту продаж и какие рекламные механизмы эффективнее всего?

А. К. Ротацию книг на первых страницах тематических разделов OZON.ru организует коммерческая дирекция. Безусловно, на витрине нашего магазина, помимо общероссийских бестселлеров, в обязательном порядке присутствуют и наши внутренние хиты, актуальные и значимые новинки — словом, позиции, которые, на наш взгляд, могут оказаться привлекательны для наших клиентов. Конечно в отдельных случаях, когда мы совместно с издательствами продвигаем книги, мы принимаем во внимание их пожелания и рекомендации, и тогда на витринах в обязательном порядке присутствуют те продукты, в рекламу которых сами издатели вложили определенные средства.

Наиболее эффективный инструмент продвижения товара на OZON.ru — электронные почтовые рассылки со специальным товарным предложением, которые готовит коммерческая дирекция, чтобы затем рассылать их по адресной выборке из общей базы наших клиентов. Еще один действенный способ обратить внимание на ту или иную книгу — это скидка или специальная цена. Отлично себя зарекомендовал и такой способ продвижения, как вложение в заказы различных рекламных материалов с информацией о каком-либо проекте — листовок, буклетов, мини-каталогов.

Что касается многочисленных рейтингов продаж — то они полностью автоматизированы. Мы не можем и не хотим влиять на них, так как считаем, что рейтинги должны отражать реальную, а не надуманную картину продаж на настоящий момент. Место в рейтингах OZON.ru не продается и не имеет цены.

И. М. Как вы полагаете, должен ли книжный магазин быть своего рода навигатором в мире книг или же все сводится к тому, чтобы предоставлять читателю выбор из максимально широкого ассортимента, и все?

А. К. OZON.ru сегодня — не просто самый крупный книжный магазин Рунета с точки зрения широты и охвата ассортимента. Наш магазин предоставляет своим клиентам множество сервисных возможностей, которые позволяют не только найти нужную книгу через уникальную систему автоматизированного поиска и разветвленную структуру тематического каталога-классификатора, но и познакомиться с исчерпывающей информацией о самом книжном продукте, начиная от рецензии профессионального обозревателя и заканчивая интервью с писателем, отталкиваясь от отзыва читателя и кончая сведениями о том, что еще одновременно с этой книгой покупают разные клиенты.

Мы также предоставляем информацию о бестселлерах всего книжного ассортимента — это товары, продающиеся по нескольку тысяч экземпляров за определенный срок, например, месяц или год. Более того, наша система позволяет формировать списки бестселлеров не только за такие большие сроки, но и за более короткие промежутки — например, за неделю. Кроме того, наш клиент может видеть бестселлеры продаж и внутри отдельных тематических разделов нашего каталога — и вот здесь, естественно, лидером часто оказывается книга, которая продается всего по несколько десятков экземпляров или даже всего по несколько экземпляров.

И. М. Чем объясняется то, что на страницах, посвященных книгам, отзывы читателей занимают более заметное место, чем рецензии профессиональных обозревателей?

А. К. Действительно, у нас публикуется относительно небольшое количество рецензий, которые подготовлены профессиональными обозревателями (в сравнении с отзывами читателей). И это закономерно, так как наши клиенты занимают активную позицию: они стремятся не просто совершить покупку, но и выразить собственное мнение о ней на сайте, что подчас вызывает довольно бурное обсуждение той или иной книги. Все это укладывается в одну из наших стратегических целей — создать обширное сообщество наших посетителей, в рамках которого они смогут свободно об-

щаться и обсуждать те или иные книги, не только оставляя краткие отзывы, но и создавая специальные блоги о литературе, публикуя собственные авторские рецензии и обзоры различных произведений.

И. М. Влияет ли на продажи переводной литературы наличие у вас в продаже книг на иностранных языках?

А. К. Скорее наоборот, переводная литература, изданная на русском языке, влияет на продажи книг на иностранных языках. Прослеживается довольно интересная тенденция: как только переводная книга начинает пользоваться активным спросом, сразу же лучше продается и издание на языке оригинала.

И. М. Ваш магазин начал работу с продажи книг, а затем стал продавать и другие товары. Вам помогла расшириться выгодная торговля книгами?

А. К. Практически сразу после открытия в 1998 году OZON.ru стал продавать, кроме книг, еще и кино, музыку и компьютерные игры. С 2005 года мы начали активно развивать новые направления, такие, как электроника, игрушки, дом и интерьер, подарки, парфюмерия, спорт. Одним из факторов, повлиявших на это решение, стал значительный рост нашей аудитории, чей покупательский интерес и запросы, как показывали наши исследования, не ограничивались одними только книгами.

Сегодня доля книжной продукции в структуре продаж всего интернет-магазина составляет 33 %. На втором месте по объемам продаж находится электроника. Время показало, что решение развивать новые продуктовые направления было стратегически правильным. Тем не менее OZON.ru в Рунете известен прежде всего именно как книжный магазин. Это и сегодня основное направление работы OZON.ru, и оно сохранит свою роль в будущем.

Александра Борисенко

Сэлинджер начинает и выигрывает

Курт Воннегут страшно
проигрывает в оригинале.

С. Довлатов

...Преимущества искусственного
соловья перед живым соловьем
неоспоримы.

Х. К. Андерсен *Соловей императора*

Вышел в свет новый перевод Сэлинджера, выполненный Максом Немцовым. Реакция на эту книгу оказалась необычайно бурной — многочисленные рецензии в СМИ, яростные споры в блогах, противоречивые мнения читателей на сайте книжных магазинов. В совокупности эти высказывания дают неожиданно яркую картину, в которую стоит всмотреться.

Прежде всего нужно отметить, что большинство людей, критикующих перевод Немцова, его не читали (впрочем, как и большинство тех, кто хвалил и поздравлял переводчика). О Сэлинджере речь и вовсе не шла. Обсуждалась главным образом морально-этическая проблема: можно или нельзя переводить Сэлинджера после того, как это уже сделала великая переводчица Рита Райт-Ковалева. Те, кто любит переводы Риты Райт, склонялись к мысли, что ничего хорошего от Немцова ждать не приходится. Те, кто критически относится к переводам Риты Райт (а нашлись и такие), говорили "давно пора". Особенно исчерпывающе на эту тему высказался переводчик Виктор Топоров[1], написавший целых три рецензии в разные печатные издания, так и не удосужившись прочитать то, что критикует. "Сам Немцов сетует, что я разбранил его переводы, даже не прочитав, — и это действительно так, — пишет В. Топоров в третьей по счету рецензии. — Но с какой стати мне их читать? <...> Тут нужно не обсуждать, а осуждать, и не сами переводы, а их публикацию. <...> Осуждать их публикацию как акт литературного вандализма! Как, по сути дела, покушение на убийство!"

Конечно, довольно удивительно, что подобные суждения высказывает профессиональный переводчик, но как созвучны они мнению обывателя (он же — "массовый читатель"). Вот несколько цитат из блогов "Живого Журнала":

Райт-Ковалева была прежде всего ПИСАТЕЛЬ, как Заходер и Пастернак, поэтому ее переводы заставляют замирать сердце многих людей, а подлинник затем обидно разочаровывает. То же с "Гамлетом", то же с "Винни-Пухом"...

Как мы видим, в оригинале проигрывает не только Курт Воннегут, но и Уильям Шекспир.

Или:

Я не читала книгу, нет. Я прочитала оглавление. Мне непонятно, что такое хлебное поле, банабулька, швербот, оборот "с любовью и скверной" (мне кажется, что слово "скверна" в таких оборотах не используется).

Боюсь, оглавление Сэлинджера не намного лучше. Слово "dinghy", стоящее по-английски на месте "швербо-

© Александра Борисенко, 2009

1. Александр Давыдов в очень дельном интервью "Частному корреспонденту" отмечает, что не следует путать Виктора Топорова с Владимиром Николаевичем Топоровым, "культурологом и блестящим человеком". Мне это уточнение кажется важным.

та", тоже не входит в словарь Эллочки-Людоедки. И "squalor" *не используется* в таких оборотах. В том-то и дело.

Или:

В оригинале не читал, хотя стоило бы, наверно. А вообще у меня ощущение, что многие в переводах все же выигрывают, потому как русский язык изначально богаче.

Без комментариев.

Или:

Рита Райт-Ковалева уже перевела эту книгу. Закрыла тему. Что за нахальство — лезть малевать поверх живописи Леонардо?

Все-таки получается, что автор книги — Райт-Ковалева.

Или:

Почему "Ловец на хлебном поле"? В оригинале было "Над пропастью во ржи"!

Вот оно. "Массовый читатель" думает, что "Над пропастью во ржи" — это ОРИГИНАЛ, который Макс Немцов дерзко перекроил по-своему. Впрочем, Виктор Топоров думает точно так же. Ничем другим нельзя объяснить его обвинения, относящиеся к названиям рассказов (напомню, из перевода Немцова Топоров читал только оглавление). Он сетует, например, что повесть "Выше стропила, плотники!" называется у Немцова "Потолок поднимайте, плотники!" "Между прочим, цитата", — укоризненно добавляет он. Цитата, да. Но цитата не из Р. Райт-Ковалевой, а из Сапфо. Р. Райт, по всей видимости, перевела цитату сама (во всяком случае, ссылка на переводчика отсутствует), Немцов использовал перевод В. Вересаева: "Потолок поднимайте выше, плотники, выше. Входит жених, подобный Арею, выше самых высоких мужей". Критику неясно также, "откуда приковылял" "Дядюшка Хромоног в Коннектикуте" — ведь у Райт-Ковалевой "Лапа-растяпа". (Подсказка: у Сэлинджера этот рассказ называется "Uncle Wiggly in Connecticut"...)

Но дело не в том, хорошо или плохо переводит названия Немцов (или Райт-Ковалева). Дело в том, что в нашей культуре новый перевод плох по определению уже тем, что "замахнулся на святое". При этом полемические приемы профессионала оказываются неотличимы от доводов людей, не читавших книгу, не знающих английского и делающих по три ошибки в слове на родном языке. "От памятника руки прочь!" — вторят они Топорову.

Священная корова "канонического перевода" берет свое происхождение из советской эпохи и является продуктом некоторого культурного вывиха. В стране, где практически все оригинальное творчество, кроме навязшего в зубах соцреализма, было запрещено цензурой, у переводной литературы (тоже, заметим, подцензурной, но все-таки чуть более свободной) появились дополнительные задачи. Перевод боролся с казенной монотонностью языка, приносил с собой литературное новаторство, а заодно знакомил читателя с зарубежными авторами. Очень характерна в этом смысле известная байка С. Довлатова про Риту Райт-Ковалеву, относящаяся ко времени, когда он служил секретарем у Веры Пановой:

Однажды Вера Федоровна спросила:

— У кого, по-вашему, самый лучший русский язык?

Наверное, я должен был ответить — у вас. Но я сказал:

— У Риты Ковалевой.

— Что за Ковалева?

— Райт.

— Переводчица Фолкнера, что ли?

— Фолкнера, Сэлинджера, Воннегута.

— Значит, Воннегут звучит по-русски лучше, чем Федин?

— Без всякого сомнения.

Панова задумалась и говорит:

— Как это страшно!..

На примере Сергея Довлатова видно, как осознание того факта, что Воннегут звучит по-русски лучше, чем Федин, переходит в ощущение, что перевод *заменяет* оригинал. В недавно опубликованной книге "Речь без повода или колонки редактора" Довлатов возражает тем "более разумным друзьям", которые корят его в плохом знании английского и говорят, что, овладев языком, он мог бы читать в оригинале английских и американских писателей. Довлатов отвечает на это, что он уже не выучит язык так хорошо,

чтобы воспринимать литературу по-настоящему ("ее звуковую гамму, ее градус, ее цветовую и фонетическую структуру" и т. п.). "Кроме того, — пишет он, — у меня на родине очень хорошо, как ни странно, поставлено переводческое дело. Многие выдающиеся русские писатели и поэты, не имея возможности писать и публиковать по цензурным соображениям собственные книги, начинали, в поисках средств к существованию, заниматься переводами. <...> В результате уровень переводов явно повысился за счет уровня литературы в целом. Так или иначе в великолепных русских переводах существуют Джойс, Оруэлл, Киплинг, Хемингуэй, Фолкнер, Колдуэлл, Томас Вулф, Стейнбек, Воннегут, Апдайк, Сэлинджер и многие, многие другие выдающиеся англоязычные писатели".

Заметим, что это уверенное суждение о высоком качестве переводов исходит от человека, который, по его собственному признанию, не в состоянии прочесть оригинал, зато в состоянии судить о русской словесности. То есть "хороший перевод" — это произведение, хорошо написанное по-русски. Настоящая литература. Учитывая, что перевод был чуть ли не единственной настоящей литературой, доступной читателю в советскую эпоху, неудивительно, что именно она и воспринималась как "родная". Не говоря о том, что чтение в оригинале не поощрялось, да и достать эти оригиналы было весьма затруднительно. Очень точный анализ этой ситуации дает переводчик Григорий Дашевский в интервью Е. Калашниковой:

Переводчики все-таки — "почтовые лошади просвещения", а не почтовые голуби наслаждения. А в 40-е годы в СССР победила идея, что перевод должен производить "равноценное художественное впечатление" и даже "заменять подлинник". Звучит возвышенно, но предпосылки у этих лозунгов такие: советский человек не знает, не будет и не должен знать иностранных языков; современные (то есть советские) русский язык и литература настолько богаты и, главное, универсальны, что способны адекватно передать и Руставели, и Данте, и Митчела Уилсона. Более того, слова о "замене подлинника" неизбежно наводят на мысль, что после появления "полноценного перевода" сам подлинник будет уже не нужен — вначале советским людям, а потом и всем народам мира. То есть в основе — обычное советское безумие.

Сегодня, пожалуй, даже трудно представить себе степень этого безумия. У переводчиков, работавших в советскую эпоху, были порой очень веские этические причины для неприятия повторных переводов. О некоторых из них говорит в недавнем интервью В. Голышев — поводом для этого интервью послужил все тот же новый перевод Сэлинджера, сделанный Немцовым. На вопрос, зачем вообще заказывались перепереводы, Виктор Петрович отвечает:

В советское время это обычно случалось потому, что переводчик уехал за границу. Маркиш уехал — давай переводить половину "Деревушки" вместо него или "Колодец и маятник". Или вот уехала Литвинова... Но рассказы, переведенные ею в том же "Уайнсбурге, Огайо", я переперевести не стал — как бы я ей в глаза посмотрел, она ведь моя знакомая.

Справедливости ради нужно сказать, что в советское время порой вполне мирно уживались между собой несколько переводов одного и того же произведения. Чаще так случалось с поэзией и с детской литературой — яркий пример тому счастливое сосуществование двух чрезвычайно популярных переводов "Алисы в стране чудес" (Н. Демуровой и Б. Заходера), которые ничуть не помешали публикации новых переводов сказки, — всего насчитывается более двадцати русских "Алис". Существует много разных версий шекспировских пьес, и даже "канонических" перевода "Гамлета" два — М. Лозинского и Б. Пастернака. Но это скорее исключение из правил. Централизация издательского дела, цензура и тотальный контроль не очень-то способствовали плюрализму. Это касалось и переводческой критики. Что-то критиковать было можно, а что-то — нельзя. Перевод, ставший "каноническим", уже нельзя было не только критиковать, но и изучать. Например, в 1969 году вышла статья М. Гаспарова и Н. Автономовой "Сонеты Шекспира, переводы Маршака" с подробным и глубоким сравнением текстов, из которого следовало, что систематические и последовательные изменения оригинала совершенно меняют облик автора. В

статье говорилось, что по русским сонетам нельзя судить "о вкусе эпохи Шекспира", но "о вкусе эпохи Маршака по ним судить можно и полезно". Изначально это исследование было дипломной работой Н. Автономовой, которую она делала под неофициальным руководством М. Л. Гаспарова – тогда молодого ученого. В недавно изданной книге "Ваш М. Г." – сборнике писем М. Л. Гаспарова к нескольким близким друзьям – Н. Автономова, вспоминает, что "защита получилась скандальной, потому что мои преподаватели по кафедре английского языка (за единственным исключением И. В. Гюббенет) не простили мне критического отношения к маршаковским переводам Шекспира, тогда считавшимся классическими". Н. Автономову не приняли в аспирантуру, М. Л. Гаспаров был отстранен от руководства изданием собрания сочинений Маршака. А между тем это, быть может, лучший анализ перевода, которым располагает современная отечественная филология, и написан он с большим уважением к Маршаку.

Сегодня мы живем в совершенно другой культурной ситуации. Давно нет "железного занавеса", и ни переводчику, ни читателю не приходится восполнять воображением незнание реалий чужого мира. Нет цензуры, зачастую нет и редактора. Переводится в десятки, в сотни раз больше зарубежных книг, профессия переводчика утратила ореол "избранности". Стало больше безграмотных переводов – но больше и молодых талантливых переводчиков. Одна и та же книга может выходить в разных издательствах и разных переводах. Читатель зачастую заглядывает в оригинал. Русская литература пишется по-русски, и писателям не приходится идти в переводчики поневоле.

Перевод живет по законам рынка, и при всех своих недостатках рынок все-таки лучше, чем тюрьма. Но тюремные привычки удивительно живучи. Переводческая практика меняется – не может не меняться! – со сменой эпохи, а стереотипы стоят на месте, требуют порядка и твердой руки. Все это очень хорошо видно на примере "русского Сэлинджера".

Один из важнейших постулатов советского переводческого канона – это представление об универсальности хорошего перевода. Перевод должен предназначаться для *всех* читателей и делаться на вечные времена. В 1971 году М. Л. Гаспаров в статье "Брюсов и буквализм" высказал крамольную мысль, что не нужно стремиться к абсолютной универсальности, что "разным читателям нужны разные типы переводов". Эта мысль вызвала тогда пылкое негодование коллег, да и сегодня не слишком популярна. В той же статье Гаспаров говорит, что перевод – способ знакомства одной культуры с другой, и знакомство это требует разных тактик на разных стадиях и происходит то "вглубь", то "вширь". Иными словами, М. Л. Гаспаров утверждал, что разные читатели и разные эпохи требуют разных переводов[1]. Казалось бы, на это трудно что-либо возразить – вся история перевода, в том числе отечественного, подтверждает правоту такого подхода. Однако на каком-то этапе советская теория перевода пришла к выводу, что в нашей отдельно взятой стране удалось разработать уникальный "реалистический метод", с помощью которого можно достичь полного совершенства. Оригинал же оказывается в положении живого соловья из сказки "Соловей императора" – серенькая невзрачная птичка никак не может состязаться с красавцем, украшенным бриллиантами и изумрудами "хорошего русского языка". Я не преувеличиваю. Вот, например, Александр Яковлевич Ливергант, переводчик, блестяще зна-

1. "...Цивилизация с цивилизацией знакомится так же, как человек с человеком: для того, чтобы знакомство состоялось, они должны увидеть друг в друге что-то общее; для того, чтобы знакомство продолжалось (а не наскучило с первых же дней), они должны увидеть друг в друге что-то необщее. Вот такой формой знакомства цивилизации с цивилизацией и является художественный перевод. На первых порах знакомства он отбирает для читателя те черты характера его нового знакомца – английского, латинского или китайского духовного мира, – которые имеются и в его собственном характере. А затем, когда первое знакомство уже состоялось, он раскрывает читателю характер его нового знакомца уже во всей широте и предоставляет самому читателю приспосабливаться к непривычным (а поначалу, может быть, и неприятным) чертам этого характера – если, конечно, читатель намерен поддерживать это знакомство и далее". М. Л. Гаспаров. Брюсов и буквализм. В сб.: Мастерство перевода. – М., 1971.

ющий английский язык, способный различить в нем и "гамму, и градус, и фонетическую структуру", говорит: "Если я захочу перечитать "Над пропастью во ржи", то, конечно же, вернусь к переводу Райт-Ковалевой". Конечно же. Другой вопрос, почему бы не перечитать "The Catcher in the Rye"? Тоже ведь неплохая книга.

Бесспорно, перевод Риты Райт-Ковалевой стал огромным событием для русской литературы и русского читателя. Многие (в том числе и В. Топоров) с одобрением пишут о том, как "гармонизировала" переводчица Сэлинджера, некоторые находят, что "сырник" в тексте гораздо уместнее "чизбургера". Правда, "сырник" [1] — изобретение М. Ковалевой, дочери Р. Райт. Но тут налицо прямая преемственность: Р. Райт-Ковалева переводила "гамбургер" словом "котлета". И была совершенно права, поскольку ее современники не имели ни малейшего представления об американском общепите. В 60-е годы прошлого века это решение было настолько же удачным, насколько нелепым оно показалось бы сегодня, когда ассортимент "Макдоналдса" знаком каждому школьнику.

Так что же, новый перевод нужен только затем, чтобы вернуть на место чизбургеры и гамбургеры? Или не нужен вообще?

Тут мы подходим к еще одному важному стереотипу: создание нового перевода произведения, которое уже существует в "каноническом" переводе, неизменно рассматривается как агрессия. Рассуждение примерно такое: если какой-то наглец взялся за новый перевод Сэлинджера, значит, он считает, что старый перевод недостаточно хорош (Да как он смеет? Да кто он такой? И так далее). Между тем по-английски существует, например, более дюжины переводов романа Толстого "Война и мир". Только за последние несколько лет вышло три новых перевода: Энтони Бриггса, Эндрю Брумфилда, а также Пивера и Волохонской. При этом в Англии существует свой классик перевода с русского — Констанс Гарнетт. Ее по-прежнему чтут как первопроходца, открывшего русскую литературу англоязычному читателю. Однако никому не приходит в голову обвинить новых переводчиков — даже далеко не безупречных — в том, что они попирают культурные святыни, оскорбляют покойного классика перевода, "пинают мертвую старушку" и т. п. Более того, Констанс Гарнетт вообще нечасто упоминается в критических откликах на новые англоязычные переводы. Что и понятно — переводят ведь не ее, а Толстого. Почему же у нас Рита Райт — главная героиня этого сюжета, а Сэлинджер и Немцов — всего лишь статисты, которых и читать-то необязательно?

На это есть веские причины. Во-первых, уже упомянутая "канонизация" перевода, его непререкаемый, почти сакральный авторитет. Во-вторых, здесь тоже действует стереотип замены: если перевод заменяет оригинал, то новый перевод заменяет старый. За криком "Нам не нужен новый Сэлинджер!" слышится страх, что сейчас у нас отберут старого. В третьих, репутацию новых переводов существенно подпортил "подростковый" бунт, который до сих пор переживает наша переводческая практика. Он породил много слабых и даже анекдотичных переводов, отчасти именно потому, что переводчики не столько переводили автора, сколько выясняли отношения с предшественниками. В первое время после перестройки все были настолько заняты тем, чтобы вставить обратно бранные слова, религиозные рассуждения и политическую крамолу, что на красоты стиля уже не оставалось сил (а часто — и умения).

Именно такой была первая попытка заново перевести Сэлинджера. Состоялась она довольно давно — в 1998 году — и прошла практически незамеченной. Переводчик А. Махов выпустил сборник под названием "Обрыв на краю ржаного поля детства", состоящий из одного романа и девяти рассказов, с разоблачительным предисловием:

> Меня часто спрашивают, чего, мол, я взялся за какое-то старье. И вообще, нужно ли переводить уже переведенное. Мой ответ однозначен — да! <...> Вот, например, говорят про "The Catcher in the Rye", дескать, прошлый век, пусть шестидесятники тащатся от своего мальчика-бунтаря, а сами-то схавали книгу только в "женском" переводе сорокалетней давности, то бишь еще совковом, поднадзорном. А

1. "Сырник" вместо "чизбургера" встречается в переводе повести "Зуи".

известно ли им, к примеру, что после выхода повести в США ее в некоторых средних и высших учебных заведениях запретили к изучению из-за "обилия богохульства и недостатка любви к родине"? "Как? Где? – удивляются. – А мы не заметили. Читали вроде внимательно". Читали-то внимательно, да вовсе не ту книгу, которую написал Салинджер, – по указанным чуть выше причинам.

Здесь мы как раз сталкиваемся с очень типичным "богоборческим" пафосом: вы читали вовсе не ту книжку, сейчас я покажу вам, как надо. Однако ниспровергая "женский совковый перевод" Махов непрерывно оглядывается на него, оказывается чрезвычайно от него зависим[1]. Такой бунт против предшественников, при всей его беспощадности, нельзя все-таки назвать вполне бессмысленным. Это закономерная реакция на слишком туго закрученные гайки, неизбежное возвращение к простой истине, что даже самый лучший перевод не заменяет и не исчерпывает оригинал.

Канонический перевод Сэлинджера не является исключением. Конечно, самой легкой добычей для критиков (преодолевших культурное табу) становится "The Catcher in the Rye" – там ограничения перевода довольно очевидны: молодежный сленг, не имеющий адекватного аналога, волшебные превращения гамбургеров, постоянное смягчение грубоватой, дерганой интонации рассказчика. Эти изъяны часто объясняют цензурой: Р. Райт-Ковалева вовсе не была той благонравной дамой, какой представляет ее себе современный читатель, любила и умела употребить крепкое словцо, умоляла редактора дать вставить хотя бы слово "говнюк", но даже этого ей не разрешили... Ужасно, что уродливая тень цензуры омрачила столько прекрасных переводов. Но, мне кажется, и переводчики немало закалились в цензурных боях: я не сомневаюсь, что по большому счету Рита Райт сделала все, что хотела. Расхождение с оригиналом глубже, серьезней. Писатель Сергей Кузнецов так описывает это различие:

К тому моменту я, конечно, уже прочел "Над пропастью во ржи" и совершенно не понял, о чем, собственно, шум (при том, что "Девять рассказов" мне вполне понравились). Книга показалась мне сентиментальной и плоской. И вот однажды мне попался в руки оригинал. Я открыл его и прочел:

"That's the whole trouble. You can't ever find a place that's nice and peaceful, because there isn't any. You may think there is, but once you get there, when you're not looking, somebody'll sneak up and write 'Fuck you' right under your nose. I think, even, if I ever die, and they stick me in a cemetery, and I have a tombstone and all, it'll say 'Holden Caulfield' on it, and then what year I was born and what year I died, and then right under that it'll say 'Fuck you'. I'm positive."

Я полез в эталонный, замечательный перевод Райт-Ковалевой и прочел там:

"В этом-то и все несчастье. Нельзя найти спокойное, тихое место – нет его на свете. Иногда подумаешь – а может, есть, но пока ты туда доберешься, кто-нибудь прокрадется перед тобой и напишет похабщину прямо перед твоим носом. Проверьте сами. Мне иногда кажется – вот я умру, попаду на кладбище, поставят надо мной памятник, напишут 'Холден Колфилд', и год рождения, и год смерти, а под всем этим кто-нибудь нацарапает похабщину. Уверен, что так оно и будет".

В оригинальном отрывке есть не только пафос, но и ирония. Он, по большому счету, смешной.

"Holden Caulfield, fuck you!" и "Холден Колфилд и какая-то похабщина" – это большая разница. И дело не в матерном слове, а в том, что первое – это персональное высказывание, а второе – просто акт вандализма.

Мне кажется, из оригинального куска можно видеть, в чем прелесть книги Сэлинджера: ее морализм и сентиментальность уравновешены не только "искренностью", но и сарказмом с иронией. Одно без другого здесь не работает.

Конечно, слова fuck по-русски нет, а те слова, которые есть, Райт-Ковалева не могла использовать. Но даже "твою мать!" было бы здесь адекватней, чем анонимная "похабщина"[1].

1. Цитируется по записи в блоге Сергея Кузнецова с разрешения автора.

1. Абсолютно такая же картина с новым "Вини-Пухом" Виктора Вебера – и резкие высказывания в адрес предшественника, и непреодолимая зависимость от него. Я писала подробно об этом переводе в статье "Песни невинности и песни опыта" – "ИЛ", 2002, № 4.

Стоит также прислушаться к мимолетному замечанию В. Голышева, проскользнувшему все в том же интервью: "...Там есть некоторое душевное несовпадение. Я наблюдал Риту Райт, она из породы победителей, а Холден Колфилд – пораженец. А такое совпадение, несовпадение – это очень важно". "Душевное несовпадение", может быть, в еще большей мере, проявляется в рассказах – в том числе в тех местах, которых явно не коснулась цензура.

Удивительно, если вдуматься, как редко упоминаются у нас рассказы Сэлинджера – создается впечатление, что он был автором одной книги, и переводил его лишь один переводчик. Между тем "The Catcher" – произведение, которое, хоть и принесло автору славу, занимает сравнительно скромное место в его творческой вселенной. Главный труд его жизни – сага о Гласcах, которая начинается с рассказа "The Perfect Day for Banana-fish" (в переводе Р. Райт-Ковалевой "Хорошо ловится рыбка-бананка"). Там впервые появляется его главный герой Симор Гласс – и хотя рассказ заканчивается самоубийством Симора, для Сэлинджера это начало. Почти все, что он напишет впоследствии, будет так или иначе связано с Симором, Глассами, духовным поиском. Рассказы и повести Сэлинджера переводили разные переводчики: С. Митина, Н. Галь, И. Бернштейн и другие. В них меньше ярких, бросающихся в глаза трудностей, но на деле они куда сложней для перевода, чем подростковое сквернословие Холдена Колфилда.

Попытки заново перевести "The Catcher in the Rye" (и у Махова, и у Немцова – при всей разнице между этими переводчиками) были связаны с активным введением в текст разных пластов русского молодежного сленга. На мой взгляд, обе эти попытки оказались неудачными. Но рассказы требовали нового перевода гораздо настойчивей, чем злосчастный "Ловец". Хотя бы потому, что несовпадение Р. Райт-Ковалевой с Симором оказалось еще большим, чем с Холденом. Я попробую показать, что я имею в виду, на примере "Рыбки-бананки".

Рассказ строится следующим образом: молодая женщина говорит по телефону с матерью – из разговора ясно, что она сейчас на курорте, что муж ее недавно вернулся с войны, что он ведет себя странно, и мать волнуется, как бы с дочерью чего не случилось. Тем временем муж находится на пляже – играет там с девочкой по имени Сибил. Они купаются в море, и молодой человек рассказывает девочке о "банановых рыбах", которые заплывают в пещеру, объедаются бананами и умирают. Потом молодой человек уходит с пляжа, поднимается на лифте в гостиничный номер, где спит его жена, и пускает себе пулю в лоб.

Название рассказа можно трактовать двояко – то ли это лучший день для ловли банановой рыбы, то ли лучший день для самой рыбы – то есть, по-видимому, день, когда она объедается бананами, а после, заболев банановой лихорадкой, умирает. Как умирает Симор, объевшись бананами своего новобрачного счастья. Перевод заглавия Р. Райт-Ковалевой "Хорошо ловится рыбка-бананка" учитывает только первую возможность, скользя по поверхности сюжета.

Центральный эпизод в рассказе – разговор героя по имени Симор Гласс с девочкой Сибил на пляже. В этом разговоре напряжение нагнетается за счет неадекватных реплик Симора – он держится с ребенком дружески, шутит, подстраивается под настроение маленькой собеседницы, но часто героя как будто относит каким-то течением, и фразы его звучат странно и неуместно. Все усилия переводчика направлены на преодоление этой странности. Симор в переводе постоянно употребляет уменьшительно-ласкательные суффиксы: "купальничек", "шапочка", "Сибиллочка". У Сэлинджера герой спрашивает девочку, где она живет. "В Уирли-Вуд, Коннектикут", – говорит она. "А это случайно не в Уирли-Вуд, Коннектикут?" – переспрашивает Симор, в точности повторяя сказанное Сибил. ("Whirly Wood, Connecticut", said the young man. "Is it anywhere near Whirly Wood, Connecticut, by any chance?") У Риты Райт для переспрашивания есть причина: ребенок шепелявит. (– Шошновый лес, Коннетикат, – повторил ее спутник. – А это случайно не около Соснового леса, в Коннектикуте?). Ты не представляешь, как это все проясняет, говорит Симор ("You have no idea how clear that makes everything"). "До чего ты все хорошо объяснила, просто прелесть", – переводит Р. Райт-Ковалева. Симор цитирует

Элиота: "Ah, Sharon Lipschutz. How this name comes up. Mixing memory and desire". В переводе цитата пропадает: "Ах, Шэрон Липшюц! Как это ты все время про нее вспоминаешь? Мечты и сны..." Каждая странная реплика хоть немного, да упрощается (там, где герой говорит, что его жена, возможно, красит волосы в норковый цвет, Р. Райт для простоты переводит "в рыжий"). В результате пропадает неослабное напряжение, нарастание разрыва с реальностью, а с ними и внутренняя неизбежность финального выстрела.

Рассказ о банановой рыбе существует еще в трех переводах. Первыми его перевели в соавторстве В. Голышев и Я. Наппельбаум. Почти через сорок лет был сделан перевод Махова, еще через десять – Немцова. Каждый из этих трех переводов (при всей разнице метода, мастерства, стиля) гораздо точней передает настроение оригинала, поскольку переводчики не борются со странностью текста.

Все рассказы и повести о Глассах – очень странные, ускользающие, и в то же время завораживающие самой своей странностью. Они зачастую напичканы аллюзиями и намеками, в них ощущается сильное влияние буддизма и других духовных исканий автора. Обобщая, можно сказать, что Рита Райт-Ковалева познакомила читателя с несколько упрощенным, "гармонизированным" Сэдинджером, сама сложность которого смягчена и растушевана. Это мастерски выполненный перевод, сознательно и последовательно приближающий странного автора к массовому читателю. Но читатель бывает не только массовый. Иной читатель готов, пользуясь метафорой Гёте, сам отправиться в гости к чужеземцу, пройти свою часть пути, разбирать по складам непонятное и чужое. С другой стороны, между культурами тоже происходит *продолжение знакомства*, о котором пишет М. Гаспаров. Что-то непонятное и ненужное вчера (как, скажем, многочисленные отсылки к буддизму у Сэлинджера) может войти в моду, стать актуальным и востребованным.

Михаил Идов в рецензии, написанной для журнала "Коммерсантъ-Weekend", иронизирует по поводу многочисленных сносок в переводе Немцова. "Эти взрывы академизма наводят на мысль, что Немцов очень не хочет войти в историю как автор литературного эквивалента переводов Гоблина, опошлитель-популяризатор, дисконтный Расин. Он хочет, чтобы его запомнили как хранителя духа, если не буквы, произведения, к которому испытывает явный, хоть и странно выраженный, пиетет..." Я не могу сказать с уверенностью, чего хотел Немцов, но полагаю, что не в последнюю очередь он хотел разобраться, о чем говорит автор. И заодно рассказать об этом читателю. Я готова снять шляпу перед Михаилом Идовым, если он и без подсказок знал все то, что написано в сносках. Даже *съесть* шляпу, пожалуй.

Сэлинджер очень нуждается в примечаниях. Не зря замечательный литературовед А. М. Зверев написал комментарий к двухтомному собранию сочинений. Однако, имея дело с русским текстом, комментатор вынужден идти за переводом. Довольно странно комментировать то, чего в тексте нет. Иногда, Зверев, впрочем, это делает: "*Лапа-растяпа*, – пишет он, – условный эквивалент английского заглавия 'Дядя Вигли из Коннектикута'. Дядя Вигли – имя хромого кролика из детских книжек Х. Р. Гэриса (1873–1962), классика американской литературы для подростков (у него же очень популярны имена Тодди и Банди, значимые для Сэлинджера)".

В других же случаях непонятность текста так искусно размыта в переводе, что ее непросто обнаружить. Скажем, в оригинале встречается фраза: "It seemed to come from a one-woman mob, separated only by time and chance from her knitting bag and a splendid view of the guillotine". В чем тут дело? Какая связь между гильотиной и вязаньем? У Р. Райт, как всегда, загадка обойдена так изящно, как будто никакой загадки нет: "Казалось, в ней одной воплотилась целая толпа женщин и в другое время при случае она сидела бы с вязаньем у самой гильотины". У Немцова загадка оставлена: "Казалось, он (взгляд. – *А. Б.*) исходит от толпы в одну женщину, которую лишь случай и время разлучили с вязаньем и превосходным видом на гильотину". Тут ясно, что имеется в виду что-то конкретное, а не просто злобная тетенька, ко-

торой нравится вязать у гильотины. Об этом конкретном нам сообщает сноска. И образ меняется.

Или вдруг – совсем непонятное: "Without any apparent regard to the *suchness* of her environment, she sat down". Конечно же, у Риты Райт нет никакой непонятной "suchness". У нее сказано: "не замечая своеобразия окружающей обстановки". Но у Сэлинджера-то она есть – и Немцов переводит: "Совсем не обращая внимание на таковость того, что ее окружает, <Фрэнни> села". В сноске объясняется содержание этого буддистского понятия – важного и для Сэлинджера и для рассказа, потому что речь идет о религиозных поисках героини. Я не стану цитировать эти пояснения – мне хотелось бы поощрить читателей ознакомиться с чем-то, кроме опубликованного в сети оглавления. Хотя бы со сносками. Это будет полезно и тем, кто читает Сэлинджера в оригинале – кое-что станет понятней.

Надо заметить, что в переводе Немцова Рита Райт практически отсутствует. Его работа – это уже не спор с "каноническим" переводом, а попытка внимательно, заново прочитать знакомого автора – останавливаясь, чтобы заглянуть в упомянутые им книги, пытаясь понять намеки и аллюзии, не уходя от темных мест. Немцов, в отличие от Махова, не предваряет свой перевод никакими декларациями. Он не клеймит предшественников и не обещает рассказать нам всю правду о Сэлинджере, понимая, по-видимому, что "всей правды" хватит еще на многие поколения переводчиков. Этот перевод интересен тем, что не рассчитывает заменить собой оригинал или другие переводы, а существует, как одна из возможных интерпретаций. Может быть, правильно будет сказать, что это – поиск пути, опыт чтения. Он очень уязвим – в особенности, конечно, "Ловец", но и полон удивительных находок (их стоит искать в рассказах). Например, в рассказе "Down at the Dinghy" возникает "непереводимая игра слов":

"Sandra – told Mrs. Smell – that Daddy's a big -sloppy – kike."

<...> "Do you know what a kike is, baby?" <...>

"It's one of those things that go up in the air," he said. "With string you hold."

Здесь ребенок путает слово "kike" – "жид" и "kite" – воздушный змей.

В переводе Норы Галь найдено остроумное решение, но змей пропадает:

– Сандра... сказала миссис Снелл... что наш папа... большой... грязный июда.

<...> А ты знаешь, что такое "иуда", малыш? <...>

– Чуда-юда... Это в сказке... такая рыба-кит...

Немцов ухитряется сохранить змея, и делает это очень естественно:

– Сандра... сказала миссис Снелл... что папа большой... пархатый неряха.

– <...> Ты знаешь, что такое "пархатый", детеныш? <...>

– Это когда в воздухе летает, – сказал Лайонел. –.Как змей, когда за веревочку держишь.

Слово "пархатый" не только дает возможность выстроить убедительную детскую этимологию (от слова "порхать"), но и принадлежит словарю бытового антисемитизма – в отличие от слова "иуда", которое в нарицательном русском употреблении значит не "еврей", а "предатель".

Или взять название "For Esme with Love and Squalor". Этот рассказ существует в переводе С. Митиной ("Для Эсме с любовью и всякой мерзостью" и в переводе М. Ковалевой – "Тебе Эсме, с любовью и убожеством"). Ни убожество, ни мерзость не передают обаяния красивого книжного слова (возможно, не совсем ясного самой героине), которое так странно контрастирует со смыслом. "Скверна" передает все это, да еще вторит звучанию "squalor" на фонетическом уровне. Попадание настолько точное, что совершенно непонятно, как никто не нашел его раньше...

Появился ли "настоящий русский Сэлинджер"? Нет. Настоящий Сэлинджер по-прежнему написан по-английски. У старика невозможно выиграть. Как с наперсточником: и шансов нет, и уйти нельзя.

Приложение

Фрагмент рассказа "A Perfect Day for Bananafish" в разных переводах

D. J. SALINGER A *Perfect Day for Bananafish*

"Next time, push her off," Sybil said.

"Push who off?"

"Sharon Lipschutz."

"Ah, Sharon Lipschutz," said the young man. "How that name comes up. Mixing memory and desire." He suddenly got to his feet. He looked at the ocean. <...>

"I imagine you've seen quite a few bananafish in your day," the young man said.

Sybil shook her head.

"You haven't? Where do you live, anyway?"

"I don't know," said Sybil.

"Sure you know. You must know. Sharon Lipschutz knows where she lives and she's only three and a half."

Sybil stopped walking and yanked her hand away from him. She picked up an ordinary beach shell and looked at it with elaborate interest. She threw it down. "Whirly Wood, Connecticut," she said, and resumed walking, stomach foremost.

"Whirly Wood, Connecticut," said the young man. "Is that anywhere near Whirly Wood, Connecticut, by any chance?"

Sybil looked at him. "That's where I live," she said impatiently. "I live in Whirly Wood, Connecticut." <...>"You have no idea how clear that makes everything," the young man said.

Перевод Р. РАЙТ-КОВАЛЕВОЙ

Хорошо ловится рыбка-бананка

– В следующий раз столкни ее, – сказала Сибил.

– Столкнуть – кого?

– Шэрон Липшюц.

– А-а, Шэрон Липшюц, – сказал молодой человек. – Как прорастает это имя. Путая воспоминания с мечтами. – Внезапно он вскочил на ноги и посмотрел на океан.

<...>

– Ты-то уж наверняка не раз видела рыбок-бананок? – спросил он.

Сибилла покачала головой.

– Не может быть! Да где же ты живешь?

– Не знаю! – сказала Сибилла.

– Как это не знаешь? Не может быть! Шэрон Липшюц и то знает, где она живет, а ей тоже всего три с половиной!

Сибилла остановилась и выдернула руку. Потом подняла ничем неприметную ракушку и стала рассматривать с подчеркнутым интересом. Потом бросила ее.

– Шошновый лес, Коннетикат, – сказала она и пошла дальше, выпятив животик.

Перевод В. ГОЛЫШЕВА и Я. НАППЕЛЬБАУМА

Лучший день банановой рыбы

– В следующий раз ты ее столкни, – сказала Сибилл.

– Кого "ее"?

– Шарон Липшуц.

– А, Шарон Липшуц, – сказал молодой человек. – От этого имени никуда не денешься. "Воспоминания и страсть мешает". – Он вдруг встал и посмотрел на океан.

<...>

– Я думаю, ты на своем веку видела не так уж много банановых рыб, – сказал молодой человек.

Сибилл покачала головой.

– Совсем не видела? Где же ты жила?

– Не знаю, – сказала Сибилл.

– Как не знаешь? Должна знать. Шарон Липшуц знает, где она живет, а ей всего три с половиной.

Сибилл остановилась и вырвала у него руку. Она подобрала ракушку и стала с преувеличенным интересом ее рассматривать. Потом бросила.

– Уирли Вуд, Коннектикут, – сказала она и двинулась дальше, гордо выпятив живот.

— Шошновый лес, Коннетикат, — повторил ее спутник. — А это случайно не около Соснового леса, в Коннектикуте?

Сибилла посмотрела на него.

— Я там живу! — сказала она нетерпеливо. — Я живу, Шошновый лес, Коннетикат. <...>

— До чего ты все хорошо объяснила, просто прелесть, — сказал ее спутник.

Перевод А. Махова

Чудесный день для банановой рыбки

— В следующий раз столкни ее, — сказала Сибил.

— Столкнуть — кого?

— Шэрон Липшуц.

— А-а, Шэрон Липшуц, — сказал молодой человек. — Как прорастает это имя. Путая воспоминания с мечтами. — Внезапно он вскочил на ноги и посмотрел на океан.

<...>

— Я полагаю, ты на своем веку повидала уже немало банановых рыб, — сказал молодой человек.

Сибил помотала головой.

— Нет? Где же ты живешь?

— Не знаю, — сказала Сибил.

— Нет, знаешь. Обязана знать. Шэрон Липшуц *знает*, где живет, а *ей* всего *три с половиной года.*

Сибил остановилась и выдернула руку. Она подняла обыкновенную прибрежную ракушку, тщательно ее рассмотрела и бросила на песок.

— Вирли-Вуд, Коннектикут, — сказала она и пошла дальше, выпятив живот.

— Вирли-Вуд, Коннектикут, — сказал молодой человек. — Это случайно не рядом с Вирли-Вуд, Коннектикут?

Сибил посмотрела на него.

— Это где я *живу*, — сказала она нетерпеливо. — Я *живу* в Вирли-Вуд, Коннектикут...

— Ты даже не представляешь себе, как сразу все прояснилось, — сказал молодой человек.

— Уирли Вуд, Коннектикут, — сказал молодой человек. — Это случайно не рядом с Уирли-Вуд, штат Коннектикут?

Сибилл посмотрела на него.

— Я там и живу, — сказала она нетерпеливо. — Я живу в Уирли Вуд, штат Коннектикут. <...>

— Ты не представляешь себе, как это проясняет дело, — сказал молодой человек.

Перевод М. Немцова

Самый день для банабульки

— А еще придет — ты ее столкни, — сказала Сибил.

— Кого столкнуть?

— Шэрон Липшуц.

— А-а, Шэрон Липшуц, — произнес молодой человек. — Все время слышу это имя. Смешивает желанья и память[1]. — Он вдруг поднялся во весь рост. Посмотрел на океан. <...>

— Полагаю, в свое время ты повидала немало банабулек, — сказал молодой человек.

Сибил помотала головой.

— Нет? Где же ты *живешь* тогда?

— Не знаю, — ответила Сибил.

— Да знаешь. Должна же знать. Шэрон Липшуц вот *знает*, где живет, а ей всего *три с половиной года.*

Сибил резко остановилась и выдернула руку. Подобрала обычную морскую ракушку и с подчеркнутым интересом уставилась на нее. Потом выбросила.

— Корявая Роща, Коннектикут, — произнесла она и зашагала дальше, выпятив животик.

— Корявая Роща, Коннектикут, — повторил молодой человек. — А это часом не где-то рядом с Корявой Рощей, штат Коннектикут?

Сибил посмотрела на него.

— Я там и *живу*, — раздраженно сказала она. — Я и живу в Корявой Роще, штат Коннектикут.

— Ты себе не представляешь, насколько мне стало яснее, — сказал молодой человек.

1 Строка из поэмы англо-американского поэта Томаса Стернза Элиота (1888–1965) "Бесплодная земля" (1922). Перевод Я. Пробштейна.

Наталья Мавлевич
Метафизика ремесла

"Новый 'Сирано де Бержерак'? Зачем? С детства помню строчки Щепкиной-Куперник, и никакого другого 'Сирано' мне не надо. Да и есть уже, не считая того, самого первого, два других перевода: Соловьева и Айхенвальда! Театральные режиссеры выбирают, кому что нравится: полиричнее — Щепкину-Куперник, поэнергичнее — Соловьева, посценичнее — Айхенвальда. Зачем еще четвертый вариант?! А что до меня, то я и в оригинале помню чуть не каждый знаменитый монолог..."

Примерно так я бухтела, упиралась и воротила нос от скромной книжечки в зеленой бумажной обложке, которую мне настойчиво протягивал питерский коллега, поэт и переводчик Михаил Яснов. Однако я сидела у него в гостях, и правила приличия не позволяли огрызаться. Я кисло приняла подарок и обещала попробовать почитать.

Бывает в жизни, что знакомство с драгоценным другом начинается, к примеру, со спора из-за места в купе. И мы потом ахаем: ведь могли бы разминуться, не случись этой стычки! Примерно так же я вспоминаю начало своего знакомства с новым переводом пьесы Ростана, выполненным Еленой Баевской (стыдно признаться, но это было через пять лет после первой его публикации). Не зайди я в тот день попить чайку к коллеге — и прошла бы, из-за дурацкой косности, мимо такого счастья.

Слово есть слово — открываю вечером зелененький томик, но не на первой странице, а сразу ищу знаменитую "Балладу о дуэли, которую имели поэт де Бержерак с бездельником одним..." Знакомые строчки плывут в голове на двух языках: "Ballade du duel qu'en l'hôtel bourguignon Monsieur de Bergerac eut avec un bélître!"

Вот она:

Баллада про дуэль, которую поэт
Де Бержерак имел, невеждам в назиданье...

Хм... Пожалуй, ничего.

Читаю дальше, уже не вспоминаю знакомые рифмы, слышу звон клинков, дохожу до посылки:

Принц! Вы сваляли дурака!
Дрожите? С губ сошла ухмылка?
Так! Выпад! Раз! Еще строка!
Удар!
И кончилась посылка!

Кажется, и я, как злополучный виконт, сражена в конце посылки.

Посмотрим-ка чуть выше, монолог, в котором Сирано виртуозно высмеивает свой огромный нос на разные лады: *задиристо, жеманно, сочувственно, угодливо, простецки* (слова-то какие подобраны!):

Язвительно: "Для вас куренье —
тяжкий грех,
Пуская носом дым,
вы всполошите всех.
Подымут крик: "Пожар!
В трубе пылает сажа!"
Сочувственно: "Ваш нос —
нелегкая поклажа,
Но, как ни тяжко вам,
не стоит вешать нос!..

Теперь уж я вернулась к самой первой странице и не поднимала носа (ой!) от книги до конца последнего действия, до предсмертного поединка Сирано с извечными врагами:

Я знаю недругов моих наперечет —
Все здесь! Ты, Ложь? А ну, сочтемся!
Вот! Вот! Вот!
Ты — Лицемерие! А вот и Глупость,
кстати!
Ты, Подлость?
Получай!
Вы, Предрассудки?

© Наталья Мавлевич, 2009.

Нате!
Я знаю, вы сильней,
но я вас не боюсь:
Покуда жив еще, я с вами бьюсь!
бьюсь! бьюсь!

Где моя шпага?! Я тоже хочу биться! Или хотя бы бросать цветы на сцену.

Кажется, пьеса, которая читается единым духом, так же и переводилась, вдохновенно, легко. Перевела же ее в свое время Т. Л. Щепкина-Куперник за десять дней! В декабре 1897 года состоялась премьера "Сирано де Бержерака" в парижском театре "Порт-Сен-Мартен", в январе 1898-го вышла из печати книга, а уже в середине февраля пьесу играли в Суворинском театре[1] в Петербурге. "Сирано" Щепкиной-Куперник — эффектная импровизация, но назвать ее работу точным переводом никак нельзя. "С французским текстом она обращалась в высшей степени свободно, то распространяя его, то сокращая, то совершенно преобразуя"[2]. Некоторые сцены в русском варианте едва ли не вдвое длиннее, чем в оригинале, иной раз фантазия интерпретатора взлетает высоко и далеко от написанного Ростаном. Кто не помнит гимн гасконских гвардейцев из второго действия?

Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны, —
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!

Увы, ничего подобного у Ростана нет. Никакого "солнца в крови". Глупо было бы сегодня, век спустя, упрекать переводчицу за вольность. Она и не ставила перед собой задачу создать точное и построчное переложение, а уж тем более не собиралась сохранять метрику оригинала. Зато в переводе чувствуется пыл ее двадцати четырех лет (а самому Ростану ко времени написания "Сирано" было всего двадцать девять).

Собственно, речь не о Щепкиной-Куперник и не о других, тоже во многом неточных и ритмически далеких от Ростана переводах, а о вдохновении.

Баевская трудилась явно больше десяти дней, но от долгой работы блеск, свежесть и стремительность оригинала не померкли. Филологическая скрупулезность не уменьшает увлекательности, отлаженный александрийский стих героической комедии звучит свободно и естественно. Сколько же времени прошло от первого импульса до выхода в свет книги? На этот вопрос сама Елена Вадимовна ответила (в письме), что в детстве ей читала пьесу мама, сначала в варианте Щепкиной-Куперник, потом — Соловьева, и каждый раз сокрушалась о несовершенстве перевода. Дочери же страшно нравилось и то, и другое — Сирано есть Сирано! "А потом я выучилась французскому, прочла 'Сирано' в оригинале и изумилась: ведь там действительно всё абсолютно не так, как в обоих переводах, — и сразу, не отрываясь, перевела строк 100—150 'как у Ростана'. Я была тогда на втором курсе и уже ходила в семинар к Эльге Львовне Линецкой. Вот на этом семинаре мой перевод обсудили и расшерстили в мелкие клочья. Эльга Львовна сказала, что все ужасно, но интонация угадана и надо продолжать. Текст долго отлеживался у меня где-то в папке, а позже, когда я уже стала переводить для издательств, я ее извлекла и, если оказывалась в простое, сразу бросалась переводить 'Сирано', добавляла еще и еще кусок".

Когда кусков набралось приличное, Баевская обратилась к Нине Александровне Жирмунской — так родился замысел научного издания "Сирано де Бержерака": перевод Е. Баевской, научная редактура Н. Жирмунской, которая подала идею обогатить книгу творческой предысторией пьесы. Вышла книга в серии "Литературные памятники" (Санкт-Петербург, "Наука") в 1997 году, ровно через сто лет после написания пьесы. И текст действительно дополняли не только подробнейшие примечания (выполнен-

1. Суворинским (или Малым) в обиходе назывался Театр литературно-художественного общества, который существовал в Санкт-Петербурге (с 1895 по 1917 гг.) в здании бывшего Апраксинского театра на Фонтанке (ныне в этом здании находится АБДТ им. Г. А. Товстоногова).
2. П. Р. Заборов. "Сирано де Бержерак" в России (1898–1917). Цит. по: Э. Ростан. Сирано де Бержерак. — СПб.: Наука, 1997. С. 335. (Тираж этого издания всего 1500 экземпляров, сегодня его можно отыскать только в крупных библиотеках и у букинистов.)

ные Е. Баевской и М. Ясновым), но еще и стихи и письма реального Сирано, исторические и литературные материалы, на которые опирался Ростан (то и другое в переводе М. Яснова), статьи о самом драматурге (Е. Г. Эткинда) и о сценической истории пьесы в России (П. Р. Заборова и Л. И. Гительмана). Н. А. Жирмунская трагически погибла за несколько лет до завершения работы над книгой. Ее заменил в роли ответственного редактора Ефим Григорьевич Эткинд. Во дворе питерского университета, возможно, до сих пор стоит дерево, на которое он, первокурсником, залез, чтобы, сидя на ветке, продекламировать тот самый монолог о носе. Эткинд служил поэзии так же рыцарски, как Сирано, и так же, как он, дорожил независимостью и честью. Выступление в 1963 году свидетелем защиты на процессе Бродского требовало не меньшего мужества, чем бой с сотней головорезов у Нельской башни. Правда, бревен с крыши на его непокорную голову не кидали, но в семидесятые лишили всех академических званий и вынудили уехать из страны. К счастью, в последние годы профессор университета Париж-10 Ефим Эткинд часто приезжал на родину. Хочется думать, что участие незадолго до смерти в издании нового "Сирано" доставило ему особое удовольствие.

* * *

Разговор о Е. Г. Эткинде, как и об Э. Л. Линецкой, вовсе не отступление в статье, посвященной переводам Елены Баевской. В переводе, как в каждом мастерстве (в средневековом понимании этого слова), очень важна школа, среда. "Эльга Львовна, — вспоминает Е. Баевская в одном из интервью, — вовсю приобщала нас к среде взрослых, профессиональных переводчиков, да и нас самих, неофитов, превращала в группу единомышленников, поглощенных общим делом и вообще литературой"[1]. Такое внедрение в культуру и в дух ремесла и есть главное в образовании переводчика, то есть в том, как он *образовывается*, созревает в профессиональном и в человеческом смысле. "Голый" талант, даже самый яркий, не заменит внутреннего культурного слоя, который закладывает школа. Бывают талантливые самородки — поэты, писатели, даже композиторы, но исполнительское искусство и в литературе, и в музыке требует огранки. При желании можно было бы привести немало примеров явного недостатка у переводчика не просто техники и не просто эрудиции, а именно интеллектуальной и художественной артикуляции при явной одаренности.

Тот же Е. Г. Эткинд в одной из последних своих работ, посвященной переводам французской поэзии, которые появились в конце восьмидесятых — середине девяностых, с глубоким уважением говорит о цеховых традициях русских переводчиков: "Во имя чего же трудились (и продолжают трудиться) наследники двух-трех славных поколений — Лозинского, Маршака, Пастернака? Во имя культуры. Этот стимул оказался мощным, и мы его упорно недооцениваем. Ученики и наследники названных мастеров к халтуре не способны; платят им или не платят, прославляют их или вообще забывают печатать их имена на титульном листе — они делают свое дело"[1].

Среди морально и профессионально достойных младших коллег Эткинд называет и тех, кто работал над новым изданием "Сирано", учеников Эльги Львовны Линецкой — Баевскую и Яснова.

Неспособность к халтуре — неудобное для практической жизни качество, но только благодаря ему читатели получают полноценные, адекватные оригиналу переводные книги, которые я бы сравнила с хорошо пропеченным хлебом: ешь и не давишься ни жесткой коркой, ни полусырым клейким мякишем. Ремесленно-гастрономические ассоциации в данной теме не случайны: переводчик отвечает за качество духовной пищи, которой кормит читателей точно так же, как булочник — за вес и вкус хлеба, который продает горожанам. Вот только эталона, за отступление от которого можно строго взыскать с халтурщика, в переводе нет, как нет прибора, чтобы измерить бесспорный вред для

1. Интервью с Г. Стариковским. Сетевой журнал "Стороны света", 2007, № 6.

1. Е. Эткинд. Вопреки всему. "ИЛ", 1988, № 2.

здоровья читателя от недоброкачественной литературы.

Но заголовок статьи, кажется, сулил беседу не о булках и пищеварении, а о метафизике? Собственно, произнесла это слово сама Елена Баевская в уже цитировавшемся интервью для журнала "Стороны света": "Любой литературный текст, оригинальный или переводной, стихотворный или прозаический, создается на некую беззвучную, но вполне реальную музыку, эту музыку надо расслышать в себе и следовать за ней... Все это, конечно, *метафизика ремесла*, но без нее ремесло – только ремесло".

В переводе техническое и поэтическое (или, если угодно, мистическое), личный интерес и самоотречение сочетаются самым причудливым образом, каждый из почти сотни переводчиков, которых терпеливо и любовно расспрашивала об их профессии Елена Калашникова[1], так или иначе высказался об этом. Едва ли не самое парадоксальное суждение предложила Наталья Леонидовна Трауберг (пишу эти строки на другой день после ее кончины со странным чувством нереальности происшедшего). С одной стороны: "Если переводчик, образно говоря, не убьет себя, как иконописец убивает живописца, то он не сможет работать". С другой, даже так: "У переводчика личностные свойства должны быть выражены сильнее, чем у автора".

История нового перевода Марселя Пруста, работы, о которой, в отличие от перевода "Сирано", пока еще сказано немного, наглядно демонстрирует трудновыразимые, но, безусловно, существующие законы этой метафизики.

* * *

Если в Ростана Баевская была влюблена с детства, то Пруст у будущей лучшей своей переводчицы восторга не вызывал. Опять цитирую письмо (с разрешения автора): "По-русски он мне ужасно не нравился, и я, зная, что оба перевода 'замечательные', считала, что это я терпеть не могу самого Пруста. По-французски я сквозь него не продралась, читала кусками, в институте и после, но бросала довольно быстро". Прошло много лет, и вот, будучи во Франции, переводчица увидела новое издание Пруста в академической серии "Плеяда" "...и убедилась, что в прустотекстологии произошел тем временем переворот! Я купила книгу и давай читать уже наконец по-французски, заглядывая в оба перевода, просто чтобы понять, что к чему. Недолго я мучилась: уже первая фраза романа и у Франковского, и у Любимова переведена с точностью до наоборот. И я очень скоро убрала переводы подальше и сделала первый вариант собственного перевода 'Комбре'. Совершенно не такой, как то, что сейчас опубликовано[1]. Я сама понимала: это никуда не годится. И честно сказала себе, что для того, чтобы переводить Пруста, надо, наверное, еще и знать то, чего я не знаю".

Так возникла искра, острое желание вобрать в себя произведение и выразить его на другом языке, "перевести так, чтобы было понятно, что Пруст хотел сказать. Вот именно *хотел сказать* – ведь Пруст не просто самовыражался и 'выпускал пар', и читается он не только как поэзия, но и как философия, прочищает и налаживает мозги, уравновешивает и радует и помогает отбрасывать вранье и штампы. И это у него не само так получалось непроизвольно, а он именно этого хотел и добивался. Он над своим романом работал, как переводчик над переводом, старался поточнее передать оригинал – и сам прямо об этом говорил, – оригинал, который жил у него внутри".

Но ощутить родство еще не значит понять, никакое вдохновение не поможет сыграть с листа такую трудную партию. "Понять переводимый текст надо как можно глубже, вытащить для себя из этого текста максимум смысла на всех уровнях – от философских влияний до переклички гласных и согласных, от непрошеного многоточия до скрытой цитаты"[2]. И Елена Баевская поступила в докторантуру Мэрилендского университета (к тому времени она уже жила в США), где под руководством Жозефа Брами,

1. См. Елена Калашникова. По-русски с любовью. Беседы с переводчиками. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

1. То есть: Марсель Пруст. Комбре / Перевод Елены Баевской. – СПб.: Азбука-классика, 2008.
2. Интервью с Г. Стариковским из журнала "Стороны света".

замечательного знатока Пруста, написала диссертацию. И только тогда, к концу докторантуры, "села и переписала свой черновик 'Комбре'[1], уже понимая, о чем идет речь".

Я глубоко убеждена, что все без исключения случаи плохого перевода объясняются неполным пониманием исходного текста в любом из его аспектов: грамматическом, историческом, ритмическом и т. д. Конечно, для полноты понимания необходима особая чуткость, но ее мало, если нет ответственности, терпения добросовестного исследователя. Только после этого начинается метафизика, возникает беззвучная музыка, которую надо сыграть, постоянно сверяясь не с механическим метрономом, а с внутренним камертоном, безошибочно настроенным за время смиренного ученичества.

* * *

Марсель Пруст относится к тем авторам, которых претендующему на тонкий вкус человеку неприлично не знать и не ценить, но прочитавших "В поисках утраченного времени" от начала до конца, кажется, не больше, чем осиливших "Улисса" с "Поминками по Финнегану". Да что там до конца... Уже и первый том многие откладывают с тоской: тяжеловаты длинные периоды, трудновато проследить нить повествования, то и дело обрастающую гирляндами ассоциаций.

Пруста в оригинале тоже много сразу не прочтешь, но не потому, что тяжело, а по той же причине, по какой не станешь глотать, как детектив, сборник стихов. Это проза поэтическая, несколько страниц до того наполняют тебя музыкой и образами, что хочется вслушаться в них, подержать в себе, дать им отзвучать. В то же время — Баевская совершенно права! — Пруст это не просто импрессионистические наплывы и красота стиля, а еще и красота доведенной до полной внятности мысли. Его знаменитые периоды состоят из точнейших слов, легкий сдвиг в сторону, смысловой или грамматический изъян — и внятность исчезает.

1. Так называется первая часть первой книги романа Пруста, именно она переведена Е. Баевской и издана в 2008 г. (см. сноску 1 на с. 237). Во Франции "Комбре" часто публикуется отдельным изданием.

Впрочем, может быть, правы те, кто считает, что русской литературе периоды вообще чужды, что это специфика латинско-риторической традиции, которую невозможно органично передать средствами нашего языка? Это довольно распространенное мнение, в подтверждение которого обычно и приводят Пруста, плохо вписавшегося в русский литературный контекст. Но вот пример, опровергающий такой взгляд:

> В совершенстве изучив природу вымысла, он особенно кичился званием сочинителя, которое ставил выше звания писателя; я же никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке; и, не убоясь его издевательски любезного взгляда, я ему признался однажды, что, будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, допускал бы память, эту длинную вечернюю тень истины, но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам.

Это "Весна в Фиальте" В. Набокова. Рядом есть фразы и подлиннее, да жалко журнальных страниц. Как и у Пруста, пространная фраза держится ритмом, но система сопряжения ее частей сложнее, можно сказать, разнообразнее. Это в какой-то мере объясняется разницей в длине союзов. Сравните французские односложные подчинительные союзы qui-que, от которых можно отталкиваться носком и бежать дальше, и широкие ступени русских "который-которого-без которых" и т. п. Даже наше короткое "что", повторенное несколько раз, придает предложению громоздкую неуклюжесть. Зато в русском есть неведомые французам (в такой функции) тире и двоеточие, гибкая система сочинения, есть средства заменить придаточные предложения причастными или деепричастными оборотами, всякими "и тогда", "ведь". Наконец, в очень большом и сложном предложении можно подхватить какое-то слово, повторить его после запятой и тире — всего не перечислишь. Елена Баевская владеет этими инструментами виртуозно, и самые длинные прустовские фразы приобретают в ее переводе прозрачность, ажурность. Она словно расплетает их и сплетает заново, совершенно по-русски. Это замечает и автор пока ед-

ва ли не единственного, зато весьма авторитетного отклика на новый перевод Вера Мильчина:

Когда читаешь новый перевод, <...> кажется, что все сделано легко, без усилия. Случаи, когда хочется заглянуть в оригинал и проверить, а что там, собственно, было у Пруста, — сравнительно редки. Любимовский перевод вызывает такое желание очень часто — как иначе убедиться, что Пруст писал не тем усредненным, а порой и вульгарным языком, каким он зачастую изъясняется по воле Любимова? Перевод Франковского заставляет вспоминать об оригинале реже, но не потому, что он безупречен, а потому, что Франковский гораздо чаще сохраняет в неприкосновенности структуру французской фразы. Для понимания того, что было у Пруста, это скорее удобно; для понимания того, что хотел сказать Пруст, — скорее нет. Чтобы сделать Пруста по-настоящему внятным, его бесконечные, сложно составленные фразы необходимо подвергнуть многочисленным трансформациям. Баевская так и поступает: французские конструкции и обороты она заменяет своими — адекватными, но удобочитаемыми...[1]

Впечатление такое, будто промыли стекло или стерли пыль и наконец ясно проступило изображение. Текст задышал, и полной грудью вздохнул читатель. Для меня доказательством адекватности перевода стало то, что, читая его, я, точно так же, как при чтении оригинала, должна была каждые несколько страниц откладывать книгу, не от усталости и перенапряжения, а от волнения. Хотелось немедленно с кем-то поделиться, еще и еще раз прочитать что-то вслух. Я превратилась в добровольного пиар-агента и даже провела кустарное социологическое исследование: купила десяток книжек, таких же маленьких и зелененьких, как попавший мне когда-то в руки "Сирано де Бержерак", и подарила на Новый год друзьям, чье мнение хотела узнать. Кто-то из них знал Пруста в оригинале, кто-то читал переводы, и далеко не все были гуманитарии. Статистика показала, так сказать, стопроцентное единодушие. Легко, прозрачно, интересно — звучало в каждом отклике. И удивление: "Неужели Пруст вот такой — понятный и незанудный?"

Что-то получается голословный панегирик. Сколько ни кричи "халва", во рту слаще не станет. Заглянемка в книгу.

"Долгое время я ложился спать рано", — упомянутая переводчицей первая фраза. У Любимова она звучит так: "Давно уже я привык укладываться рано".

Не правда ли, разница есть? В первом случае рассказывается о том, что было когда-то, а потом изменилось. Во втором не так: если давно привык, значит, так всю жизнь и делал.

В оригинале: "Longtemps je me suis couché de bonne heure".

Тот вид прошедшего времени, который выбрал Пруст, относится к действию, ограниченному определенным отрезком времени. Мелочь? Для романа, где время — главный герой, это очень существенно. Вся первая глава "Комбре" — поэтический пролог, в известной мере ключ ко всему произведению. С удивительной точностью Пруст описывает знакомое каждому ощущение, когда просыпаешься в темноте и долго не можешь сориентироваться в пространстве: соображаешь, где ты, где окна и двери, что у тебя за головой, и все вокруг словно кружится, пока сознание не расставит предметы по местам.

Баевская: "Спящий человек окружает себя чередой часов, строем годов и миров".

Любимов: "Вокруг спящего человека протянута нить часов, чередой располагаются года и миры".

Снова значимое искажение смысла, причина которого в разной весомости пассивного залога в русском и французском. В первом варианте мы видим движение, во втором — застывшую паутину.

Сопоставлять дальше неуместно и скучно. Приятнее просто попробовать на вкус мастерский перевод Баевской.

Телесная память лежащего в полудреме повествователя подсказывает ему все новые декорации.

Это вихреобразное и смутное узнавание длилось обычно какие-то секунды; мимолетное мое недоумение, где же я, терялось в догадках, часто отличая одну из них от другой не больше, чем мы, ви-

1. "Коммерсантъ-Weekend" от 12. 12. 2008.

дя бегущую лошадь, осознаем каждое ее новое положение, которое показывает нам кинетоскоп. Но передо мной успевали промелькнуть одна за другой комнаты, которые я сменил за всю жизнь, и в конце концов я, надолго уходя в мечту, сменявшую сон, вспоминал их все...

Следует долгое перечисление внутри одной длинной, похожей на четки фразы. И вот одна из мелькающих комнат:

...маленькая спаленка с высочайшим потолком, <...> где с первой секунды душу мою отравлял запах лимонной травы, угнетали враждебность фиолетовых занавесок и дерзкое равнодушие стенных часов, что стрекотали в вышине, словно меня здесь не было...

Глава завершается знаменитым эпизодом с печеньем-мадленкой, вкус которого воскрешает в памяти рассказчика дом и город его детства.

И как в той игре, которой забавляют себя японцы, окуная в фарфоровый сосуд с водой комочки бумаги, поначалу бесформенные, которые, едва намокнув, расправляются, обретают очертания, окрашиваются, становятся разными, превращаются в цветы, в домики, в объемных узнаваемых человечков, — так теперь все цветы из нашего сада и из парка г-на Свана, и белые кувшинки на Вивонне, и добрые люди в деревне, и их скромные жилища, и церковь, и весь Комбре с его окрестностями, — все это обрело форму и плотность, и все — город и сады — вышло из моей чашки с чаем.

В оригинале начало этой вступительной главы смыкается с концом, как будто вертящаяся сцена с разными декорациями наконец останавливается перед зрителями. И у Баевской многостраничный образ становится обозримым. Текст не рассыпается, как пазл, на разрозненные кусочки, различим его узор, потому что переводчик выговаривает некую хорошо видимую ему целостность, а не просто движется по темному лабиринту со свечой в руке, видя не дальше, чем на шаг, и не зная, что за поворотом.

В книге есть еще два подарка для читателей: небольшое предисловие и комментарии переводчика. То и другое продиктовано доброжелательным и уважительным отношением к читателям. Предисловие, как черные диезы и бемоли в партитуре, задает тональность. Эпиграфом выбрано стихотворение Пушкина:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Хор часов лишь однозвучный
Раздается близ меня...

и так далее до:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

А на первой же странице приведены строчки Пастернака: "О, если бы я только мог, хотя б отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти". Обе цитаты находят в русской культуре струны, звучащие в резонанс с Прустом, расчищают читателю путь. Комментарии же позволяют преодолеть трудности, связанные с тем, что "Пруст писал 'Поиски' почти сто лет назад и совершенно не для нас". Баевская даже помогает читателям "разобраться с многочисленными персонажами": кто кому дядя, тетя, дедушка и т. д.

Ну, а когда прочитаешь все, вплоть до текста на задней стороне обложки, возникает только одно желание: скорее взять в руки продолжение. Ах, если бы это зависело от нас, уж мы бы постарались сделать так, чтобы чудная метафизика работала беспрерывно. Быть может, уверенность в том, что читатели жадно ждут ее работу, придаст Елене Баевской сил, и мы в ближайшем будущем прочтем следующие части романа.

Наталья Мавлевич

Который же Карлсон живет на крыше?

Переводить — огромное счастье. Искусство перевода я бы сравнила только с музыкальным исполнением. Это интерпретация. Не берусь говорить, какая лучше, какая хуже, — каждый выбирает, что ему нравится. Скажем, я переводила рассказы Бёлля, и другие есть переводы — это совершенно разный Бёлль. Человек расписывается, пишет свой портрет, когда переводит, чувствуется, каков он есть.

Л. З. Лунгина

Лучший в мире Карлсон

История русского Карлсона такая запутанная, обросшая таким количеством побочных мотивов, что излагать ее, пожалуй, лучше всего в хронологическом порядке. Начиная с того мартовского утра 1956 года, когда Лилианна Лунгина, талантливая, но еще не успевшая прославиться переводчица, принесла из "Детгиза" домой очередную авоську скандинавских книжек для детей. Найти "проходную", то есть хорошую и одновременно отвечающую идеологическим требованиям советской цензуры, оказалось нелегко. Между тем для Лунгиной, не члена Союза писателей, не дочки-внучки-любовницы какого-нибудь партсановника да еще и нечистой по пятому пункту, это был единственный шанс получить работу: на переводы с французского, который она знала, как родной, имелось слишком много охотников, скандинависты же в СССР той поры были редкостью.

"И вот однажды, — вспоминала Лилианна Зиновьевна, — я принесла очередную порцию этих бессмысленных красивых книжек, и одна обложка сразу привлекла внимание, потому что на ней был нарисован летящий человечек с пропеллером на спине и написано: 'Карлсон по такет', что значит 'Карлсон на крыше'. Я начала читать и буквально с первой же страницы увидела, что это не просто книжка, что это чудо какое-то, что это то, о чем можно лишь мечтать. Что это изумительная по интонации, по забавности, по простоте, по фантастичности выдуманного образа вещь. Я, как полагалось, написала для издательства рецензию на эту книгу. Написала, что Астрид Линдгрен когда-нибудь будет знаменитой писательницей, потому что она, как никто другой, та-та-та... А через год-другой узнала, что она давно уже имеет Андерсеновскую премию, что ее книги переведены на тридцать языков и что вообще это в детской литературе абсолютно первое имя"[1].

Так началось, по выражению Лунгиной, "счастье, свалившееся с бухты-барахты". Свалилось оно не только на переводчицу, но и на всех нас. Книжка про Карлсона появилась в русском переводе и имела ошеломительный успех. Миллионные тиражи, любовь маленьких и больших читателей, театральные постановки, неувядающие мультфильмы. Вслед за "Карлсоном" были переведены повести "Пеппи Длинныйчулок", "Приключения Эмиля из Лённеберги" и "Рони, дочь разбойника". Не меньшим подарком судьбы оказались для Лунгиной знакомство и дружба с самой Астрид Линдгрен. Это были родственные, созвучные друг другу, кон-

1. Эти слова, как и те, что вынесены в эпиграф, Л. З. Лунгина произносит в посвященном ее жизни документальном фильме О. Дормана "Подстрочник".

© Наталья Мавлевич, 2009

гениальные души[1]. Обе дерзкие, веселые, щедрые. Для Астрид много значил успех в стране, куда немногим, даже детским, писателям удавалось проникнуть. Возможно, она с ее свободолюбием была рада, что ее герои выступают заброшенными за железный занавес диверсантами, что благодаря им русские дети проникаются благородным бунтарством, которое она так старательно рассеивала по миру.

Что же касается самого перевода, он стал фактом русской культуры. Как-то даже неловко повторять эту истину, не требующую доказательств, поскольку каждый найдет их в самом себе. Возможно, не только талант переводчицы, но и обстоятельства (огромные тиражи и скромный выбор издававшихся в стране переводных, в том числе детских, книг; появление мультика, который многие фразы из перевода Лунгиной сделал фольклором) послужили тому причиной. Так или иначе, но смешно отрицать очевидное: "Малыш и Карлсон, который живет на крыше" поселились в российском культурном пространстве и существуют там в том виде, какой придала им первая русская переводчица Лилианна Лунгина. Если же посмотреть, как обстоят дела с книгами Астрид Линдгрен и, в частности, с повестями о Карлсоне в других странах, то окажется, что самый лучший, самый известный и самый смешной в мире Карлсон — это тот, кого мы полюбили в детстве, тот самый в меру упитанный мужчина в самом расцвете сил, укротитель домомучительниц и прочая, и прочая. А потому:

Пусть все кругом
Горит огнем,
А мы с тобой споем:
Ути, боссе, буссе, бассе,
Биссе, и отдохнем!

1. Как-то неловко брать на себя функции толкового словаря, и я не стала бы этого делать, если бы совсем недавно не услышала от молодой коллеги: "Что в этом переводе такого конгениального?" — и не поняла, что Ильф и Петров оказали медвежью услугу русскому языку, вложив словечко "конгениальный" в уста великого комбинатора. Шутка обернулась устойчивым искажением значения, так что до сих пор многие вполне образованные люди понимают под конгениальностью не сходство по духу, а высшую степень гениальности.

КарлССон против Карлсона

"У вас есть Карлсон с одним "с"?" — "Нет, только с двумя". Это не шпионский пароль, а типичный для середины и конца девяностых годов разговор покупателя с продавцом в отделе детской книги. Дело в том, что в это время одно за другим стали появляться издания всем знакомых сказочных повестей в новом, претендующем на большую точность переводе Л. Ю. Брауде и Н. К. Беляковой. Именно ради верности оригиналу, хотя в ущерб принципам русской транскрипции, Карлсон превратился в КарлССона. Такая верность букве прослеживается по всему тексту. Известно, что в советское время всякая божественность из детских книжек изгонялась. Авторы восстанавливают богословие в полном объеме. Например, если у Лунгиной, когда мама звонила по телефону хозяевам щенка Альберга, "Малыш стоял, прижимая Альберга к груди, и шептал: — Только бы это был не их щенок...", — то у Брауде-Беляковой он молился: "Добрый Боженька, сделай так, чтобы это была не их собака".

Судите сами, чего прибавилось в тексте: христианства или слащавости.

Справедливости ради надо признать, что формально в новом переводе действительно нет ни ошибок, ни пропусков, но нет в нем и живости, блеска, не хватает естественности. Вряд ли Астрид Линдгрен стала бы одним из лучших детских писателей XX века, если бы писала так серо и скучно. В прессе тогда же, в 1997—2000 годах, появилось немало статей, в которых сравнивались два перевода. Да и любой имеющий глаза и уши видел разницу между *домомучительницей* и *домокозлючкой* (это тоже попытка приблизиться к оригиналу: Бокк — по-шведски "коза", о чем сообщается в сноске, чтобы читатели могли оценить каламбур), "приторным порошком" и "ням-ням вкуснятиной", надписью: "Деньги дерешь, а корицу жалеешь" и ее новым вариантом: "В твоих бессовестно дорогих булочках очень мало корицы!" Впрочем, и в новом переводе встречаются удачные находки. Такие, как "пустяки, дело житейское" или "в меру упитанный мужчина". Да-да, конечно, это выражения из перевода Лунгиной, но я даже

поостерегусь упрекать Брауде и Белякову в плагиате. Охотно верю, что именно эти выражения спонтанно напросились на язык – ясно же, что Карлсон говорил именно так!

Не стоило бы еще раз запоздало перебирать недостатки "КарлССона", в конце концов нельзя не согласиться с Людмилой Брауде (которой, помимо пере-переводов повестей, завоевавших в нашей стране огромную аудиторию благодаря таланту Лунгиной, принадлежит львиная доля выполненных в рекордно короткий срок переводов, которые составили шеститомное собрание сочинений Линдгрен) в том, что "каждый переводчик имеет право на свое видение текста"[1]. Если бы при осуществлении этого права не нарушались права читателей на свободный выбор.

А это уже другая сторона истории, имеющая отношение не столько к литературе, сколько к коммерции. В то самое время, когда на книжном рынке стали появляться новые переводы, издательство "ТЕКС" (выпустившее переводы Брауде и Беляковой) купило у литературных агентов Линдгрен эксклюзивные права представлять ее интересы в России. Однако когда к обладателям лицензии обращались другие издатели (мне известен случай с "Вагриусом") с вполне цивилизованным запросом о покупке прав на публикацию того же "Карлсона" в переводе Лунгиной, то получали отказ на том основании, что сами собираются издавать книги Линдгрен. Понятно, что это отвечало их интересам, как и интересам авторов новых переводов, но никоим образом не интересам Астрид Линдгрен. Во-первых, потому что сокращало тиражи ее русских изданий, а во-вторых, потому что тиражирование невыразительного перевода рано или поздно привело бы к угасанию интереса к ее творчеству. Искусственный, если не сказать насильственный, отбор продолжался несколько лет и, возможно, закончился бы полным вытеснением старых переводов, но здравый смысл все же восторжествовал – не знаю уж, что тому способствовало: общественное мнение или коммерческие соображения. Сегодня публикуются оба варианта переводов, Карлсон и КарлССон вступили в здоровую конкуренцию, и, насколько я могу судить, лидирует одно "с". Давно ведь известно, что краткость сестра таланта.

Новейший Карлсон, или перевод через плечо

Казалось бы, не о чем больше и спорить: все права восстановлены, каждый волен выбирать, что ему по душе. Однако в 2007 году страсти вспыхнули с новой силой. Крупнейшее российское издательство "АСТ – Астрель" снабдило Карлсона новым пропеллером и запустило на орбиту. Количество букв в его имени не изменилось, зато прибавился еще один автор. На обложке нового издания, украшенной блестками и картинкой, знакомой по классическому мультфильму, сдержанно-синими буквами написано "Астрид Линдгрен", а чуть ниже кричаще-красными – "Эдуард Успенский". Название тоже пострадало от самозванства: "Карлсон с крыши, или Лучший в мире Карлсон". Правда, внутри уточняется: "сказочные повести в *пересказе* Э. Успенского". "Самую известную в России книгу Астрид Линдгрен... пересказал заново популярный детский писатель Эдуард Успенский, автор великого множества прекрасных произведений..." – сказано в зазывной аннотации. Видимо, в этом вся соль: убойный дуплет двух брендов – с упором на автора великого множества! – сулил удвоенную прибыль. До самого последнего времени блескучая книжка красовалась на прилавках книжных магазинов, вводя читателей в недоумение и искушение (сейчас ее что-то не видно – говорят, что наследники Линдгрен спохватились и вмешались). Любопытно, как бы отнесся сам Успенский, настолько ревностно охраняющий свои авторские права, что, кажется, готов взыскивать по суду с каждого, кто без разрешения увидел во сне Чебурашку, – как бы он отнесся к аналогичному коммерческому ходу шведов? Если бы, скажем, они издали "Каникулы в Простоквашино" в пересказе, допустим, Ульфа Старка и приписали его вторым автором на обложке?

На появление новейшего Карлсона бурно отреагировали критики, переводчики, им не уступали в возмущении и остроумии, что называется, рядовые читатели. Кипел и пускал

1. Цит. по статье: А. Карахан. Он залетел, но обещал вернуться // "КоммерсантЪ-Власть", № 13 от 4.04.2000.

пузыри Интернет. Дело прошлое, но не могу отказать себе в удовольствии кое-что процитировать. "Ура, мы ломим, гнутся шведы!" — озаглавил свою запись пользователь ЖЖ vadim-panov[1]:

Известный лингвист и выдающийся знаток шведского языка Успенский "пересказал" для наших детей Карлсона. А "АСТ" настолько вдохновилось, что шлепнуло его фамилию на обложку... Полагаю, на очереди Чиполлино, Алиса, Винни... Но прежде всего, имхо, Успенский обязан "осовремененно пересказать" "Сказку о золотом петушке", срочно заменив его на попугая или курицу, потому что у современных детей слово "петух" может вызывать неоднозначную реакцию. Ну и вообще это будет для пиара круто, представьте обложку: "Сказка о золотом петушке" Эдуард Успенский, Александр Пушкин...

Дело в том, что еще до того, как появилась скандальная книга, Успенский публично объявил о том, что работает над новой версией "Карлсона" и главная его цель — "сделать перевод более смелым", чем два уже имеющихся, и более понятным современным детям. Например, вместо "Карлсон — это выдумка", предполагает написать: "Карлсон — глюк". Обещание "глюка" вызвало общественное негодование, что, однако, не остановило Успенского. Он довел задуманное до конца и еще не раз растолковывал журналистам суть своего ноу-хау. Так, в одной из телепередач он подчеркнул, что его текст — не просто перевод, а некое чуть ли не мистическое проникновение в дух оригинала поверх слов (шведского Успенский не знает и пользовался, по его собственному признанию, "скучноватым подстрочником"): "У Лунгиной хороший перевод, но писатель писателя плечом чувствует!.. Переводчик не перевел, а там заложены хорошие корни, начинаешь вычислять". Результаты такого перевода по подстрочнику через плечо изумительны. Вот как разговаривает новейший Карлсон по версии Успенского (цитаты из разных мест текста):

Я красивый и умный до мозга кости и в меру упитанный мужчина. И я всегда в лучшем своем возрасте... Спокойность, только стопроцентная спокойность!.. Чувствую, что я склонен устроить маленький шухер... Вообще-то мне очень нравится, когда я сильно впечатляю в свои визиты... Ведь у тебя есть я! И этот факт, пожалуй, посильнее собаки Баскервилей.

Странные представления у переводчика, то есть, пардон, у пересказчика и почти соавтора шведской писательницы, о лексиконе современных детей. Мне кажется, "выдумку" они поймут скорее, чем "шухер" и намек на Горького-Сталина-Гёте.

Домомучительница (она же домокозлючка) фрекен Бок называется в этой версии *госпожой Козлотуршей*, и ее *вирует рвирователь*-Карлсон.

В тексте Успенского есть еще одна странность, которую подметил Вадим Нестеров в статье, помещенной в "Газете.Ru" от 12 февраля 2008 года. Наряду с неуёмным "потоком креативности", в нем очень явно проступает голый подстрочник. Автор статьи приводит примеры: *"Бедный тот, кто потерял портмоне". "Я запру тебя на ключ, а ключ спрячу, чтобы ты не мог выйти на кухню некоторое время".* Типичные фразы начинающих и не наделенных от природы словесным слухом переводчиков. Перевод — это вообще отдельная профессия, требующая особых качеств, которыми вовсе не обязательно обладает даже хороший писатель. (Пусть писатели не обижаются — обратное заключение тоже верно). "Сделать" же хороший текст из добросовестного подстрочника, пожалуй, еще труднее, чем обычным, органичным способом. Словом, переводить через плечо несподручно.

Для полноты впечатления неплохо послушать финальную песенку Карлсона из заключительной части трилогии (ту самую, которая "ути-бусе-боссе"):

Чтоб выстрелы гремели и
весело мне было,
Тоц-тоц-первертоц,
бабушка здорова!
И два десятка пышечек
ко мне бы привалило,
Тоц-тоц-первертоц,
кушает компот!
И чтобы мне подарки несли
как по заказу,

1. Вадим Панов. Ура, мы ломим, гнутся шведы // Живой журнал, 2008–01–26. URL: http://vadim-panov.livejournal.com/65319.html

Тоц-тоц-первертоц,
бабушка здорова!
Я новый день рождения
себе придумал сразу,
Тоц-тоц-первертоц, песенки поет.
Булочки и пышки,
Чики-брики-шишки.
Лясики, лясики...
Буль-буль-буль карасики.

Хорошо, что не все дети знают историю про ту одесскую бабушку-старушку. Поскольку наш журнал не для детей, вспомним, что в оригинале у нее "на Дерибасовской, угол Ришельевской" "четверо молодчиков отняли честь", а, выздоровев, она не только кушает компот, но и "мечтает снова пережить налет".

Словом, Успенский чебурахнул Астрид Линдгрен, и в результате появился такой вот *первертоц*.

Идеальный Карлсон?

Следующий тезис мне не хотелось бы высказывать самой, поэтому я рада, что он прозвучит из уст того же литературного обозревателя "Газеты.Ru" В. Нестерова:

Даже если бы Эдуард Николаевич выучил шведский в совершенстве и землю целовал, обещая бережнейшее отношение к первоисточнику, его бы все равно ошикали с тем же энтузиазмом. Потому как главная причина заключается в том, что новый перевод "Карлсона" даром никому не нужен. Даже бриллиантовый... Мы не воспримем других переводов хотя бы потому, что "Карлсон" Лунгиной нам не просто нравится – он в нас врос. Слова и выражения из этого перевода вошли в русский язык, устоялись там, обжились, и выгнать их оттуда практически невозможно. Нельзя Малыша перевести, например, "Крохой" – не поймут-с, и книга "Кроха и Карлсон" мертвым грузом осядет на складах издательства. Точно так же мы никогда не примем никакой альтернативы для "спокойствие, только спокойствие". Это устойчивые выражения русского языка. Достоевский обогатил наш язык словом "стушеваться", Лунгина – "домомучительницей".

Таков vox populi. Как читатель, как носитель русского языка, как мама и бабушка я с ним совершенно согласна. Но переводчику не пристало высказываться столь категорично. Разумеется, никому и никогда не возбраняется сделать новый перевод чего угодно. Безумству храбрых поем мы песню. Хотя в данном случае безумство, боюсь, нужно понимать в буквальном, а не поэтическом смысле слова, потому что ни один человек, выросший сегодня в среде русского языка, не сможет сделать новый, независимый перевод "Карлсона". Это все равно, что попытаться пересказать "Курочку Рябу" своими словами. Как бы талантлив ни был переводчик, ему на каждой фразе придется прикладывать усилия, чтобы было "не как у Лунгиной", а это непродуктивный принцип.

Значит ли это, что перевод Лунгиной идеален? Разумеется, нет.

Шведы давно подозревают, что у русских какой-то свой, культовый Карлсон, не совсем такой, каким его придумала Линдгрен. Саму создательницу образа это, похоже, ничуть не смущало и даже наоборот, иначе она не стала бы давать письменного разрешения бесплатно тиражировать переводы Лунгиной[1]. Но адекватностью русского Карлсона озаботились филологи. Еще при жизни Лунгиной появилась статья шведского слависта и переводчика Стаффана Скотта "'Карлсон на крыше' в русском переводе", автор которой высказал множество претензий к работе Лунгиной. Справедливости ради следует сказать, что не все они безосновательны. В переводе действительно есть неточности: где-то не опознана идиома, где-то неверно передан жест, где-то нарушена топография Стокгольма (центральный район назван предместьем или наоборот). По большей же части замечания автора статьи отнюдь не бесспорны и, главное, хромают сами его критерии оценки. Он требует буквализма во всем, начиная с воспроизведения удвоенных согласных в собственных именах (что, как мы видели, было сделано в переводе Брауде и Беляковой), а ошибками нередко считает сознательные изменения, которые продиктованы нормами русского языка, традициями русской детской литературы, наконец, просто тактом

1. Разумеется, это разрешение действовало в СССР и не имеет силы в теперешней ситуации.

и вкусом переводчика. В суждении о статье Скотта я опираюсь на мнение ныне покойной Ю. Я. Яхниной, с которой в свое время консультировалась по этому поводу, однако, не зная шведского, воздержусь от более глубокой полемики.

Так или иначе, фактические огрехи в переводе Лунгиной нетрудно исправить, что же касается трактовки образа, то изменить его, не вторгаясь в художественную ткань, вряд ли возможно, а главное, не нужно. Русский "Карлсон" – цельное произведение и, рискну утверждать, выдающееся событие в шведско-русских культурных связях. Возможно, с течением времени и сменой поколений его вытеснит из читательского обихода какой-нибудь другой – поиски идеала не имеют предела. Только процесс этот должен быть естественным, а не спровоцированным чьими-либо отнюдь не литературными соображениями.

Тут мы касаемся довольно деликатного вопроса о двойственном статусе переводного текста. С одной стороны, он самостоятельный объект авторского права и так же защищен им, как оригинал, но с другой – может быть доступным читателям лишь при условии покупки прав на воспроизведение оригинала на другом языке. Я вовсе не призываю отменить такой порядок вещей, а только хочу подчеркнуть ответственность тех, кто представляет интересы крупных писателей, то есть их наследников и литературных агентов. Как показывает история с Карлсоном и КарлССоном, практика продажи эксклюзивных прав одному издательству может привести к нечестной игре, к произволу, спекуляции и, в конечном счете, к нарушению прав читателей. Корысть и амбиции взрослых чуть не отняли у детей заслуженно любимую, бесконечно талантливую книжку, подменив ее ням-ням безвкуснятиной. Защитить своего Карлсончика, наверное, лучше всех могла бы сама Лилианна Зиновьевна, но ее уже одиннадцать лет нет на свете, и у нее, в отличие от авторов двух других переводов, нет возможности принять участие в дискуссии. Отчасти именно это неравенство позиций и опасения за дальнейшую судьбу, не побоюсь громкого слова, шедевра заставило меня написать эту статью.

Еще несколько слов о том, нужно ли осовременивать, обновлять, освежать – как ни скажи – старые переводы. Делать или не делать новый перевод, решает сам переводчик, и причины взяться за это могут быть самые разные. Вполне законно желание сделать нечто *другое*, не обязательно потому, что прежнее дурно, – желание выразить свой взгляд. Но если новый перевод затевается только потому, что слог и стиль предыдущего варианта не соответствуют нынешним разговорным нормам, то это, на мой взгляд, основание недостаточное. Ведь и язык оригинала остался прежним. Да, текст становится все более архаичным и требует от читателей некоторых умственных усилий, но я не уверена, что литература выиграет от искусственного разжижения. Впрочем, это долгий и имеющий множество аспектов разговор (особое дело – пародия, стилизация, особое дело – пересказ и т. д.), если же ограничиться детской литературой, то намеренное упрощение текста, включая лексику, думаю, дело спорное. Я уж не говорю о насыщении переводных книжек сиюминутным сленгом – это и книжку сделает однодневкой. Но даже замена непонятных слов не всегда оправданна. Никому ведь не мешают вагоновожатые, галоши и даже гамаши в детских стихах Чуковского. А в сказке Туве Янссон "Муми-тролль и шляпа волшебника" есть замечательная сноска: "Если не знаешь, спроси у мамы". Мам как источник информации никто не отменял, а знание старых слов только обогатит речь впитывающего язык ребенка. Пусть для него они будут новенькими. Но это так, небольшое отступление.

Пожалуй, пора перечитать эпиграф. Хотя никакой научной базы под суждение Л. З. Лунгиной подвести нельзя, но его подтверждает практика. Переводчик действительно каждой работой пишет свой портрет. Мне кажется, история трех вариантов "Карлсона" свидетельствует о том же.

"Одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может вагон плохих"

Интервью с Людмилой Улицкой

"Иностранная литература" обратилась с вопросами к Людмиле Улицкой не только как к широко известному писателю, но и как к автору литературного проекта по культурной антропологии "Другой, другие, о других" и благотворительного проекта "Подарим хорошие книжки с Людмилой Улицкой", который она реализует через "Фонд Людмилы Улицкой по поддержке гуманитарных инициатив". Беседу ведет Ольга Дробот.

...Чем больше узнаешь жизнь российской провинции, тем грустнее картина. Сравнивая столичные и провинциальные книжные магазины, понимаешь, что до провинции доходит главным образом книжный ширпотреб. Библиотеки плохо пополняются, беднеют, особенно библиотеки в маленьких городах, в поселках, в школах. Фонд Людмилы Улицкой пытается по мере сил поправить это положение. Там, где не срабатывают довольно неповоротливые государственные механизмы, могут что-то сделать люди, которые отдают себе отчет в том, что снижение культурного уровня населения — большая беда. Мы объединяем усилия писателей, издателей, благотворителей-спонсоров для того, чтобы дать возможность гражданам нашей огромной страны прочитать книги, которые мы считаем хорошими: классику русскую и зарубежную, современную литературу, книги по разным отраслям современной науки: антропологии, социологии, философии, психологии, политологии. Сотрудничайте с нами! Помогайте нам! Хорошая книга может иногда поменять если не мир, то сознание человека.

Людмила Улицкая. *Из главной страницы Фонда Людмилы Улицкой в Интернете*

Ольга Дробот. Вы, писатель, взялись за издательские и библиотечные проекты — почему и зачем? Расскажите, пожалуйста.

Людмила Улицкая. Уже два года как я выступаю в качестве организатора серии книг по культурной антропологии для детей "Другой, другие, о других". Эти книги пишут разные авторы — антропологи, журналисты, писатели. Сейчас уже вышло 9 книг — о семье (В. Тименчик), об одежде (Р. Кирсанова), о еде (А. Григорьева), о происхождении Вселенной (А. Гостева), об истории наказаний (Л. Винник), о рождении и смерти (М. Бутовская), о доме (А. Гостева), о правах человека (А. Усачев), о профессиях (Н. Борисова). В работе книги по следующим темам: о дороге в истории и культуре, о СПИДе, об агрессии, о деньгах, об инвалидах. Надеюсь через год проект закрыть. Эти книги ориентированы на семейное чтение, они задуманы так, чтобы их было интересно читать и детям среднего возраста, и их родителям. Их можно использовать в работе в библиотеках, в школах, как внеклассное чтение. Есть результаты, и очень хорошие.

"Одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может вагон плохих"

Интервью с Людмилой Улицкой

"Иностранная литература" обратилась с вопросами к Людмиле Улицкой не только как к широко известному писателю, но и как к автору литературного проекта по культурной антропологии "Другой, другие, о других" и благотворительного проекта "Подарим хорошие книжки с Людмилой Улицкой", который она реализует через "Фонд Людмилы Улицкой по поддержке гуманитарных инициатив". Беседу ведет Ольга Дробот.

...Чем больше узнаешь жизнь российской провинции, тем грустнее картина. Сравнивая столичные и провинциальные книжные магазины, понимаешь, что до провинции доходит главным образом книжный ширпотреб. Библиотеки плохо пополняются, беднеют, особенно библиотеки в маленьких городах, в поселках, в школах. Фонд Людмилы Улицкой пытается по мере сил поправить это положение. Там, где не срабатывают довольно неповоротливые государственные механизмы, могут что-то сделать люди, которые отдают себе отчет в том, что снижение культурного уровня населения — большая беда. Мы объединяем усилия писателей, издателей, благотворителей-спонсоров для того, чтобы дать возможность гражданам нашей огромной страны прочитать книги, которые мы считаем хорошими: классику русскую и зарубежную, современную литературу, книги по разным отраслям современной науки: антропологии, социологии, философии, психологии, политологии. Сотрудничайте с нами! Помогайте нам! Хорошая книга может иногда поменять если не мир, то сознание человека.

Людмила Улицкая. *Из главной страницы Фонда Людмилы Улицкой в Интернете*

Ольга Дробот. Вы, писатель, взялись за издательские и библиотечные проекты — почему и зачем? Расскажите, пожалуйста.

Людмила Улицкая. Уже два года как я выступаю в качестве организатора серии книг по культурной антропологии для детей "Другой, другие, о других". Эти книги пишут разные авторы — антропологи, журналисты, писатели. Сейчас уже вышло 9 книг — о семье (В. Тименчик), об одежде (Р. Кирсанова), о еде (А. Григорьева), о происхождении Вселенной (А. Гостева), об истории наказаний (Л. Винник), о рождении и смерти (М. Бутовская), о доме (А. Гостева), о правах человека (А. Усачев), о профессиях (Н. Борисова). В работе книги по следующим темам: о дороге в истории и культуре, о СПИДе, об агрессии, о деньгах, об инвалидах. Надеюсь через год проект закрыть. Эти книги ориентированы на семейное чтение, они задуманы так, чтобы их было интересно читать и детям среднего возраста, и их родителям. Их можно использовать в работе в библиотеках, в школах, как внеклассное чтение. Есть результаты, и очень хорошие.

На Западе существует огромная литература для детей, направленная на воспитание терпимости к людям других культур, и такие книги время от времени переводятся и издаются в России. Но отечественных книг, написанных на нашем материале, я до сих пор не встречала. Вот по этой причине и было затеяно такое трудоемкое и не особо коммерчески выгодное предприятие.

О. Д. Может ли литература, в частности переводная и детская, прожить без поддержки государства?

Л. У. Я не могу ответить на этот вопрос. Исходя из доступной мне информации могу сказать, что выделенные государством деньги очень плохо работают: их обрезают на многих инстанциях, и до дела, как мне представляется, мало что доходит. В сущности, этот вопрос должен быть обращен к издателям. Я знаю несколько издательств, специализирующихся на детской литературе, и точно знаю, что выживать им очень трудно.

О. Д. Как такая государственная поддержка могла бы выглядеть?

Л. У. Как гранты под хорошие проекты. Они существуют, но их гораздо меньше, чем нужно бы.

О. Д. Как вы думаете, почему в России не применяются схемы, успешно работающие в других странах, — например, такая, при которой государство гарантированно закупает какое-то количество экземпляров некоммерческой книги и отправляет их в библиотеки?

Л. У. Такие схемы, вероятно, крайне невыгодны чиновникам. Если создавать для этого специальные структуры, заранее можно сказать, что они будут работать главным образом "на себя", на свой прокорм.

О. Д. Вопрос в продолжение к предыдущему — в какой мере отсутствие поддержки создает здоровую конкуренцию и не допускает на рынок разного рода конъюнктурную литературу (конъюнктурную во всех смыслах слова — политически, художественно, идеологически и так далее)? Или же было бы гораздо лучше, если бы все стоящее имело шанс пробиться, пусть и в окружении некоторого количества "сорняков"?

Л. У. Слово "конъюнктурное" можно забыть. В условиях рынка работает только один механизм — быстро произвести и быстро продать. Приоритет издателей — то, что покупается. Иногда это хорошие книги, иногда совсем плохие. Про государственную поддержку я лично ничего не знаю — я два года занимаюсь одним издательским проектом (о котором выше) и одним благотворительным. От государства я не получила ни копейки, да и не просила: пусть оно делает хотя бы то, что прописано в министерских планах. Могу перечислить (и делаю это с удовольствием) организации и издательства, которые оказывали помощь:

1. Институт Толерантности при ВГБИЛ им. Рудоми́но — запуск проекта "Другой, другие, о других".

2. Издательства "ЭКСМО", "ВАГРИУС", "РОССПЭН", "АСТ", "ОГИ" передали мне безвозмездно книги для распространения через "Фонд Людмилы Улицкой 'Хорошие книги'". Издательства присылают мне списки остатков и излишков, отбираю я сама. Адресаты — библиотеки. У них и вообще-то со снабжением плохо, а особенно в этом году — им урезали бюджеты, в том числе, естественно, деньги на пополнение фондов. И — вопрос качества. В провинциальных книжных магазинах множество книг, но, когда начинаешь всматриваться, — почти один мусор.

3. Фонд Михаила Прохорова выделил сумму, на которую мы сейчас формируем 63 книжные пакета для рассылки в детские колонии России. Но пока мы эти деньги еще не получили, а на них мы как раз и собираемся закупать книги для подростков в издательствах "САМОКАТ", "ОТКРЫТЫЙ МИР" и "ОГИ". Почему именно в этих издательствах? Мне нравятся книги, которые они издают. Хорошие переводы, прекрасные иллюстрации. К тому же это маленькие издательства, которые, в сущности, сражаются с гигантами, готовыми всех поглотить, и мне хотелось бы оказать им поддержку.

О. Д. Удается ли вам ориентироваться в потоке выходящих книг и каким образом?

Л. У. Благодаря моим друзьям-добровольцам в первую очередь. Существует хорошее информационное издание Александра Гаврилова. Еще несколько журналов. Кое-как ориентируюсь. Хороших книг, честно говоря, не так много — они исчисляются десятками, а не тысячами. К сожалению.

О. Д. Что вы думаете о разных механизмах привлечения внимания к факту выхода книги: рецензиях, премиях, баннерах в метро и на улице и прочем? Не страшно ли вам как автору отпускать свою книгу в этот машинный цех раскрутки и что это означает для книги — каковы плюсы и минусы?

Л. У. Большой и сложный вопрос. В прошлом году вышел сборник эссе Умберто Эко в издательстве "ЭКСМО". Это блестящая книга. Она очень плохо прошла. Не было рекламы, не было прессы, и почти весь тираж "залежался". Весьма жирные остатки я получила от издательства в качестве подарка и теперь рассылаю их по провинциальным библиотекам. Вот такой случай.

Современные большие издательства работают как производители "одноименного товара", и им довольно безразлично, какая именно из издаваемых книг продастся успешно. Все равно. Лишь бы продалась. А маленькие культурные издательства, где сидят знатоки и ценители литературы, еле выживают. Бóльшая часть таких издательств разорилась, либо поглощена более крупными. И никто не заботится на государственном уровне о том, чтобы поддержать маленькие издательства, готовые производить, качественно переводить и продвигать отличную литературу. Честно говоря, даже средний уровень меня бы устроил. Но и на нем трудно удерживаться.

Несколько недель тому назад я написала аннотацию к книге Анны Борисовой. Книга мне понравилась, она элегантно сделана, хорошо написана, она гораздо выше среднего уровня современной беллетристики. Я крайне редко аннотирую книги и только в тех случаях, когда мне эти книги нравятся. Более того, я никогда не беру за это гонораров, потому что хорошо помню, как трудно молодому писателю пробиться к публике, и по сей день благодарна тем, кто поддержал меня в начале 90-х, когда выходили мои первые книги. В результате я получила новый для себя опыт: огромное количество людей заинтересовалось именно тем, в каких я отношениях с Анной Борисовой и сколько мне заплатили. Я была поражена, что совершенно понятная акция издательства по продвижению нового автора вызвала такой шквал раздражения. Тут же возникла интрига — кто такая Анна Борисова, а не Мамут ли она? В общем, дикая, пошлая возня, которая — надо будет спросить у издателей, — скорей всего, принесла хорошие плоды с точки зрения коммерции.

Как я к этому отношусь? Никак. Постараюсь больше не попадать в такое дурацкое положение.

О. Д. Как вы считаете, не пришла ли на смену прежней цензуре цензура товароведов-распространителей, которые, похоже, во многих издательствах оказываются основной инстанцией при окончательном решении вопроса, печатать или не печатать книгу?

Л. У. Конечно. Именно так. К сожалению, такова мировая практика. Вот только что в Германии вышел мой последний роман "Даниэль Штайн, переводчик", и вопрос о тираже решало не издательство, а распространители. А уровень их культуры неплохо бы и проверить.

О. Д. Как вы думаете, насколько фундаментальная идея развлекательности как основной задачи книги, и детской, и взрослой, успела прорасти в сознание книгоиздателей? Надо ли с этим бороться? И как?

Л. У. Нисколько не надо с этим бороться. Бороться надо с бездарными книгами, а с увлекательными — ни в коем случае!

О. Д. Еще один вопрос в продолжение — де факто многие темы, особенно в детской литературе, оказались под запретом: смерти, толерантности к

людям иной веры, культуры, ориентации. Кто эти ревнители чистоты? Не доводилось ли вам в своей работе встречаться с обвинениями в "неправильности" ваших книг или книг ваших проектов?

Л. У. Самая выразительная встреча такого рода произошла в городе Ханты-Мансийске. Целый десант пришел на представление книг по толерантности. Там было несколько книг из проекта "Другой, другие, о других", и особый гнев вызвала книга Веры Тименчик "Семья у нас и у других". Вера, между прочим, антрополог, аспирант РГГУ. Не с улицы пришла книжку писать. Рассказывается в этой книжке о том, что такое семья, как она формировалась в истории человечества, как различаются семьи в разных культурах. Там у нас главные герои — два мальчика из Москвы, один — коренной москвич, второй — из абхазской семьи, которая десять лет живет в Москве. Речь идет о различиях в устройстве традиционной семьи и современной. Между прочим, там было ровно четырнадцать строчек о гомосексуальных семьях — в том смысле, что они на свете есть. И мало того что есть, иногда они усыновляют детей, а иногда — имеют собственных. И написано это было исключительно из тех соображений, что ежели такие дети есть, а в городе Москве они тоже есть, то неплохо бы объяснить другим детям, что эти ну решительно не виноваты в том, что живут в такой семье, и не надо их, например, "мочить в сортире". И тут появился десант — из директора школы и представителей православной церкви. Они меня обвинили в том, что я пропагандирую гомосексуализм, который есть смертный грех.

Честно говоря, моей квалификации хватает, чтобы отбить эти суровые обвинения. Но факт имеет место. Строго говоря, это и есть еще одно доказательство того, что книги нашего проекта очень нужны в современном обществе, имеющем самые слабые понятия о толерантности.

О. Д. И еще один вопрос о положении чтения — идея простоты и легковесности чтения весьма агрессивно распространяется. Дает ли это шансы вырастить следующие поколения людей, читающих всерьез?

Л. У. Я принадлежу к поколению людей, которые с юности читали "трудные книги". Это было такое чтение, благодаря которому мы развивались, поднимали культурный уровень. Сегодня люди гораздо более привычны к "легкому чтению". Я не против легкого чтения, но оно должно быть хорошего качества. Происходит опускание планки, и неплохо было бы ее хоть немного поддерживать. Для этого надо работать в первую очередь со своими собственными детьми, надо работать с детьми в школе — хороший преподаватель литературы способен сотни людей "окультурить". Надо работать с ними в библиотеках. Сейчас это исключительно работа отдельных энтузиастов. Этих замечательных людей можно встретить и в столице, и в глубокой провинции. Это наши тихие герои — на маленькой зарплате, без перспектив, без надежд. Благодаря им и остается этот шанс.

О. Д. Мне кажется, что книжный бизнес осознанно выдрессировал читателя примерно как собаку Павлова: показываешь детектив — пугаются, показываешь любовный роман — млеют. Все, что падает между этими рельсами, не распознается публикой вообще. Но теперь издатели чем дальше, тем больше превращаются в жертв созданной ими же системы.

Л. У. Систему изменить мы не можем — она сложилась давно. Можем делать то дело, которое считаем нужным, невзирая на отсутствие поддержки — собственными силами, с помощью спонсоров, доброжелателей. Процессу оболванивания надо оказывать хоть какое-то сопротивление. Мы и пытаемся. Но совершенно не будучи уверенными, что можно ситуацию развернуть. Однако — одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может произвести вагон плохих.

“Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя”

18 июня 2008 года в клубе “Билингва”[1] состоялся круглый стол на тему “Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя”, организованный Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН. В нем приняли участие Сергей Ромашко (МГУ), Ольга Вайнштейн (РГГУ), Александра Уракова (ИМЛИ), Татьяна Венедиктова (МГУ), Ольга Панова (МГУ) и Мария Надъярных (ИМЛИ). Приводим ниже запись состоявшегося обсуждения.

Александра Уракова

Вступительное слово

Хотелось бы сказать несколько предварительных слов о нашем проекте “Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель”[2] и о теме нашего вечера, непосредственно с ним связанной. Если говорить о книге, которую мы готовим, то она в самом деле посвящена проблеме литературного культа, начиная от культового статуса отдельных писателей и текстов и заканчивая проблемой формирования читательских сообществ. В ходе разработки этой темы мы столкнулись с любопытным явлением. Дело в том, что предметом или объектом литературного культа, как правило, становится не реальная биографическая личность, не писатель как реальное историческое лицо, а образ, создаваемый или самим автором, или его читателями. В основе этого образа часто лежит миф, вымысел, мистификация, что и позволяет говорить об авторе как о персонаже. Причем биография писателя в таком случае тоже часто начинает строиться по законам художественного текста. Скажем, напоминать житие, или притчу, или даже роман. Сегодня мы бы хотели попытаться ответить на ряд вопросов: почему культ и вымысел так тесно друг с другом связаны и откуда в культуре появляется такая практика — практика превращения автора в персонаж? Что это — потребность в игре, ритуале, сотворчестве, продолжении творчества за пределами литературы? И как тогда связаны друг с другом литературный миф и литературный культ? Персонажи, о которых мы будем говорить, — это всем хорошо известные классики: Гёте, Шиллер, Байрон, Колридж, Эдгар По, Уитмен, Артюр Рембо, Фернандо Пессоа. Несмотря на статус классиков, каждый из этих авторов так или иначе фигурировал в качестве персонажа либо в культурном сознании современников, либо в рецепции последующих поколений. И, по-видимому, совершенно неслучайно наш разговор начинается с того автора, который считается создателем первого культового персонажа. Я имею в виду, конечно, Гёте, придумавшего Вертера. О нем, а также о Шиллере будет говорить наш первый докладчик.

1. Участники выражают особую благодарность книжному клубу “Билингва” за помощь в организации круглого стола.
2. В рамках этого проекта в 2007 г. в ИМЛИ был организован круглый стол на тему “Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель...”; запись состоявшегося обсуждения опубликована в “ИЛ”, 2007, № 5.

Сергей Ромашко

Инцидент с классиком

Вы знаете, пока мы готовились к этому вечеру, произошло удивительное событие, которое немного поменяло драматургию моего выступления. Надо сказать, что прошлое вообще, в том числе прошлое культуры и литературы, замечательно тем, что оно живет и постоянно меняется. В свое время была шутка, что Советский Союз — это страна с самым непредсказуемым прошлым, но, оказывается, это относится буквально ко всему. Вот, например, совсем недавно, буквально на днях, произошло событие, которое определенным образом изменило прошлое, касающееся веймарского классицизма. Произошла, в общем, трагическая вещь, потому что всем вам известный покойный Фридрих Шиллер остался без головы. Дело в том, что с останками Фридриха Шиллера давно не все было в порядке, и фонд, который занимается веймарской классикой, решил, наконец, этот самый порядок навести.

Сейчас техника идентификации останков хорошо развита, и то, что хранилось в замечательной гробнице, к которой приходят ежегодно тысячи и тысячи людей, чтобы прикоснуться к наследию великих Гёте и Шиллера, решили отправить в лабораторию, чтобы наконец проверить, что там, собственно, находится. Результат оказался крайне неутешительным. Скелет сложен из трех разных скелетов, а череп ни по каким критериям не соответствует черепу Шиллера.

В общем, оно бы и не страшно, да и позиция фонда веймарской классики такова: тема закрыта и настоящий череп никто искать не будет. Но почему эта история важна? Важна она потому, что лишний раз напоминает нам о существовавшей на рубеже XVIII–XIX веков довольно драматической ситуации, которая от нас уже достаточно далеко, и мы о ней все время забываем, а тем не менее она иногда проявляется в таких курьезных формах. Почему вообще возникла проблема с останками Шиллера? А потому, что его, когда он скончался, быстренько вытряхнули в соответствующее массовое захоронение, как это в то время происходило, и только двадцать лет спустя решили навести в этой могиле порядок и попробовать найти, где же там среди останков находится Шиллер. Как видим, попытка, тогда осуществленная, оказалась на редкость неудачной. Это показывает, каков был статус автора, вообще человека интеллигентного труда, на тот момент. Завершение жизни всегда четко показывает, где человек находится в обществе. Для вполне известного и признанного автора другого завершения жизни не нашлось. Мы можем, конечно, вспомнить чуть раньше умершего Моцарта, который вообще неведомо где покоится, и таких странных и тяжелых судеб было множество.

Друг юности Гёте Якоб Ленц[1], менее известный, хотя о нем вы можете прочитать в "Письмах русского путешественника" Карамзина, который был дружен с ним в последние годы жизни Ленца и для которого этот человек был кусочком европейской культуры, заблудившимся в России, вот он закончил жизнь вообще на улице Москвы, где его подобрали одним ранним утром. Причем для ситуации того времени это совершенно неудивительный конец — известность автора тогда не была ни товаром, ни ценностью, то есть никакого символического, реального капитала, конвертируемого во влия-

1. Якоб Михаэль Райнхольд Ленц (1751–1792) — немецкий писатель, представитель движения "Бури и натиска", был в тесных отношениях с Гёте, пока не совершил при дворе в Веймаре некую "идиотскую выходку", после чего был изгнан. Провел последние годы жизни в Москве, где безуспешно пытался достичь общественного признания. Место захоронения Ленца неизвестно.

тельность и статус человека, не существовало. Для большинства этих людей имелся, что называется, "стеклянный потолок"[1]. Они не могли подняться выше какого-то социального положения только за счет своего литературного статуса, если не предусмотрели какого-то дополнительного хода (в виде придворной должности, например). Кстати говоря, сюжет, ставший впоследствии курьезом, относительно человека, неистово добивающегося должности или ордена, – это позднее и ставшее карикатурным отражение ситуации более ранней, XVIII века, когда действительно люди с большим трудом и любыми путями старались обзавестись этой приставкой "фон" в Германии. Стремились заполучить любую должность при дворе, даже самую последнюю, так как это значило, что, если этот человек умрет, его вдова и дети получат хоть какую-то пенсию. То же с орденом. Почему если у весьма уважаемых нами людей, представлявших культуру, скажем, философию или литературу, конца XVIII века, был орден, то он всегда изображен на парадных портретах? Потому что это была реальная социальная гарантия.

Так вот, возвращаясь к черепу Шиллера. Когда двадцать лет спустя нечто вынули из общей могилы и решили все-таки похоронить останки Шиллера отдельно, то на какое-то время Гёте украл череп Шиллера, и этот череп лежал у него на столе. Черепа – это вообще отдельная тема. В то время френология была примерно как сейчас генетика: должна была объяснить все что угодно, и как сейчас ищут ген глупости, так тогда на черепе искали признаки гениальности или наоборот. У Гёте есть стихотворение, навеянное созерцанием черепа Шиллера. То есть созерцание останков друга и соратника являлось осознанной акцией и наводило Гёте на совершенно определенную мысль. Он уже намеревался поднять Шиллера на уровень фигуры значимой не только литературно, но и социально, для чего требовалось погребение в особом склепе, когда гроб стоит на постаменте с надписью "Шиллер". А чуть позже – в последние годы жизни Гёте, – когда поднятие останков Шиллера свершилось, Гёте составляет торжественное, литературное завещание, в котором пишет: "Когда я умру, положите меня рядом с Шиллером". Таким образом, поднимая своего покойного друга, он на самом деле готовил место для себя. Сейчас эти два гроба стоят рядом на постаментах, и на них написано: "Гёте" и "Шиллер". Правда, один из гробов теперь пуст, но это другой вопрос.

Чем для нас в этом смысле интересен Гёте? По крайней мере для Центральной Европы (в Британии и Франции несколько иначе складывалась ситуация)? Дело в том, что Гёте был первым, кто сумел пробить этот "стеклянный потолок", кто сумел за счет своего литературного статуса прорваться туда, где он оказывался рядом с реальной властью, получить реальный социальный и даже – в какой-то момент – политический статус. А то, что он смог прожить так долго? Это не кажется нам странным, но, если мы посмотрим на даты жизни тех, кто, как и он, пытался подняться через литературу, мы увидим, что они долго не жили. Как правило, сорок лет – это предел. Еще только Гердер жил долго, но он стал пастором и перешел в иную категорию. Гёте же удалось выжить, выжить совершенно по Канетти. У Канетти есть книга "Масса и власть", где он показывает, что люди, которые поднимаются на определенную ступеньку влияния, выживают, как правило, за счет других. Гёте в этом смысле – не исключение. Он был достаточно жестоким человеком. Но если бы он не был жестоким, он бы не выжил. Поэтому каждая ступенька, по которой он поднимался, действительно преодолевалась за счет кого-то. Тот же "Вертер" – очень жестокая вещь по

1. Термин американского менеджмента, введенный в начале 1980-х гг. для описания невидимого барьера, ограничивающего продвижение женщин по служебной лестнице. Женщины как социальная группа, а также многие меньшинства, сталкиваются с этим барьером.

отношению к тем людям, о которых он написал книгу. Ведь тогда это воспринималось как описание реальных событий, реальных людей. Возник скандал, и Гёте вынужден был прервать отношения с Шарлоттой Буфф[1] и соответствующими людьми, ибо в романе — так считали все — описано то, что между ними произошло.

Впрочем, у Ленца была та же проблема, что и у многих людей, которые пытались подняться через литературу, а именно: эти люди не всегда могли отойти от "персонажного" образа, который сами себе создавали. Тогда у них просто становилось плохо с головой. Ровно так случилось с Ленцем. Он был представителем "Бури и натиска", в молодые годы вместе с Гёте что-то творил, шалил, писал стихи. Но в какой-то момент Ленц "заигрался". Он "заигрался" и перестал сам понимать, где граница бесшабашного, творящего какие-то странные вещи литературного персонажа, которого он из себя строил, а где реальность. А Гёте уже был при дворе, был сановником, солидным человеком. И тогда он просто выпихнул Ленца. Выпихнул, по сути дела, на ту самую московскую улицу, где Ленц и закончил свою жизнь. Гёте прекрасно понимал, что ждет его друга, но его это уже не интересовало, потому что ему надо было выживать, двигаться дальше. В 1786 году Гёте едет в Италию, где он пробыл очень долго и откуда возвратился опять с литературным скандалом. "Римские элегии" — совершенно эротическая вещь, которая воспринимается, подобно "Вертеру", как изображение реальных событий. "А, вот чем он там, в Италии, занимался!" Действительно занимался, но дело-то не в этом, а в том, что построено это по образцу римской элегии (Катулла, Тибулла, Проперция и так далее). Персонаж "Римских элегий" не реальный, а литературный. Причем, что характерно, написаны они были уже не в Италии, а в Германии, то есть в основном из головы. Но потом происходит слом: Гёте отрывается от чисто литературных вещей, и тогда появляется его книга воспоминаний "Поэзия и правда", где четко показана проблема положения автора. Когда автор пытается о себе заявить, ему все время приходится обозначать эти два аспекта: поэзию и реальность. Затем последовал переход в состояние живого классика, который обладает замечательной способностью своим прикосновением производить в классиков и других людей, и такой волшебной грамотой стало упомянутое завещание. В значительной степени Гёте сконструировал ситуацию, которая потом нашла воплощение в веймарской статуе, где божественные близнецы Диоскуры благополучно держатся за ручки и символизируют великую дружбу двух немецких классиков.

Естественно, это очень беглый обзор, но я как раз хотел обратить ваше внимание на то, что этот первый прорыв, изменивший статус автора, оказался очень тяжелым и, что называется, экзистенциальным. А мотив смерти, погребения, в данном случае актуален потому, что тогда автор действительно балансировал на грани жизни и смерти. Он не покидал области литературы и культуры, пребывая при этом на очень чувствительном рубеже — поэзии и правды, реальности и вымысла.

Александра Уракова. В самом деле, интересная мысль — смерть автора становится источником символизации и фактически превращает его в культового героя или культурного персонажа. Есть вопросы к Сергею Александровичу?

Татьяна Венедиктова. Если брать Гёте в качестве примера, получается, что такое культивирование себя как ценности (а потенциально — как

1. Шарлотта Буфф (1753—1828) — вторая дочь судьи в Вецларе. Гёте познакомился с ней в 1772 г., когда она уже в течение нескольких лет была негласно помолвлена с Кестнером. Чтобы не мешать этому браку, Гёте уехал из Вецлара. Шарлотта вышла замуж за Кестнера. *(Прим. ред.)*

сверхценности) — результат того, что вы назвали выживанием за счет достаточно жестокого вытеснения, даже гибельного подавления близкостоящего другого?

Сергей Ромашко. В варианте долгожителей — да. Есть две основные модели: условно говоря, юный гений, где, как правило, выживания нет, и долгожитель, умудренный старец, где, если нет каких-то особых условий в виде очень сильного покровителя, имеет место выживание за счет других. Это социальный закон.

Татьяна Венедиктова. Это интересно. Из тех авторов, которые у нас заявлены: Байрон, Рембо, По — до старости дожил только Уитмен, но там как раз я этого не наблюдаю. Потому что он все время играл в "good grey poet" — "доброго седого поэта", так что там не было этого надрыва. Но это интересно.

Сергей Ромашко. То, о чем Вы говорите, было позднее: возникла другая ситуация. А я имею в виду более критический период до середины XIX века приблизительно.

Слушатель. А нет ли в истории литературы определенных периодов, когда такое моделирование биографии начинает происходить особенно активно? Потому что мне совершенно очевидно, что, например, в отечественной словесности таким был период символизма. Не была ли, скажем, литературная ситуация в Германии рубежа XVIII–XIX веков подобным же периодом?

Сергей Ромашко. Вообще конструирование начинается, на мой взгляд, несколько раньше — в середине и во второй половине XVIII века в Британии и во Франции. Это связано с тем, что автор становится самостоятельной личностью. Конечно, тут же возникают другие обстоятельства, например, рядом с автором появляется издатель, но тем не менее автор уже начинает выходить на прямой контакт с публикой и сам выясняет отношения с ней.

Слушатель. И это продолжается в XIX веке? То есть нет никаких периодов "сгущения"?

Сергей Ромашко. Есть, конечно. Это идет волнами. И, кстати говоря, в нашей словесности первым таким персонажем был Карамзин. На самом деле он был подпольным русским представителем "Бури и натиска", о чем не заявлял, но в значительной степени хотел бы к этому течению присоединиться. И неслучайно, скажем, в его "Письмах русского путешественника" — как выяснилось, когда стали разбираться, — ничего не сходится. То есть якобы записано как есть, однако в действительности упомянутые даты не совпадают с реальными, и все сконструировано. Причем сконструировано совершенно сознательно, хотя подается как реальность. Следовательно, это первый шаг — может быть, незначительный — к такому вот самосозданию.

Слушатель. А можно развить российскую тему? Потому что в России долгое время большая часть литераторов была достаточными дворянами. В таком случае ваша гипотеза применительно к российским писателям не срабатывает. Они тоже конструировали образы, и самым ярким, стопроцентно сконструированным образом был Крылов, который сам себя сделал. Но делал он это совершенно из других соображений.

Сергей Ромашко. Ну, как из других? Это тоже был вопрос соприкосновения с властью. Судьба Крылова вообще тяжелая, это был совершенно сломленный человек, и трудно даже предположить, что было бы в русской литературе под именем "Крылов", если бы не соответствующие политические обстоятельства. Конечно, то, о чем я говорил, касается в основном — как я это называю — "центральной Европы". России это касается лишь отчасти — поскольку на протяжении XIX века немецкое влияние было достаточно сильным, — но в целом ситуация в России, конечно, была другая.

Александра Уракова. Теперь мы перейдем к вопросу более поздних феноменов создания автора как персонажа, и в данном смысле Байрон, конечно, является, говоря современным языком, абсолютно культовой фигурой, и период "сгущения" или актуализации этого явления в самом деле приходится на эпоху романтизма.

Ольга Вайнштейн

Конструкция литературной славы: Д. Г. *Байрон как культовый автор эпохи романтизма*

Я действительно собиралась рассказать, как возникал феномен культового писателя в эпоху романтизма, и вначале сделаю краткое вступление. Мне кажется, что тема нашего будущего коллективного труда сейчас очень актуальна, поскольку она примыкает к такой замечательной культурологической проблеме, как изучение знаменитостей, изучение звезд. Например, у меня на рабочем столе лежит очень большой том, который был издан год назад, его составитель Дэвид Маршалл. Он называется "The Celebrity Culture Reader"[1], то есть уже выпускаются не просто отдельные книги, а антологии, такие, как этот "reader", где представлены избранные статьи только по теме культа знаменитостей.

Так откуда же все пошло? Тут, может быть, следует начать не с литературоведческих рассуждений, а скорее с социологических. Дело в том, что эпоха романтизма, то есть конец XVIII века, — это время, когда в экономике уже были очевидны плоды индустриальной революции, и за этим последовали радикальные изменения в культуре: существенно возросло количество печатных изданий, читать стали значительно больше, поскольку повысился уровень грамотности. В книге Джеймса Рейвена[2] есть любопытная статистика в виде графика, который отражает увеличение числа изданий, опубликованных в последние десятилетия XVIII века. В Англии в 1780 году выходило 3000 наименований книг. В 1790 году это число удвоилось, то есть выпускалось уже 6000 изданий, а через пять лет, в 1795 году, — 7000 изданий. Книжный рынок расширялся в геометрической прогрессии, и чем больше выходило книг, чем больше было читателей, тем более соответственно возрастала необходимость конкуренции среди авторов. И то, о чем Сергей Александрович говорил скорее в историко-литературном и психологическом ключе, имело четкую основу и в социальной истории литературы. Читатель должен был выбирать, а писатель — изыскивать новые средства для того, чтобы купили именно его книгу, иными словами, добиваться, чтобы читатель сориентировался на книжном рынке в его пользу. И этот рынок сразу обзавелся достаточным количеством других литературных институций, которые помогали читателю сделать выбор. Неслучайно на это время приходится резкий рост количества критических литературных журналов. Например, появились знаменитые литературные обозрения: "Эдинбургское обозрение" и "Квартальное обозрение", которые состояли только из рецензий, причем рецензий анонимных. Что интересно, особый статус приобретают литературные новинки. Для того чтобы считаться, как мы сейчас говорим, "продвинутым" читателем, или читателем, который в курсе последних новинок, надо было если не прочесть книгу от первой до последней страницы, то хотя бы знать ее по рецензии. И здесь очень важно, что в литературу внедряется понятие модной новинки, следовательно, подключаются механизмы моды. Возникают идеи модного поведения, модного

1. The Celebrity Culture Reader. Edited by P. David Marshall. — New York and London: Routledge, 2006.
2. James Raven. The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade, 1450–1850. — New Haven: Yale University Press, 2007.

человека. Такой тип появляется в романе. Скажем, леди Делакур в романе Марии Эджворт "Белинда"[1] характеризуется как человек, о котором пишут в газетах, пишут о ее вечерах, обсуждают ее платья, обсуждают ее шутки, повторяют ее остроумные высказывания. Это совершенно особая характеристика персонажа — модный человек, который сам задает моду и находится в курсе современных тенденций, и в том числе литературных новинок, — то есть человек начитанный.

Соответственно не только читатели, но и писатели оказались вынуждены как-то реагировать на эту новую социоэкономическую ситуацию, и первый свидетельствующий об этом факт — резкое уменьшение числа анонимных публикаций, которые для литературы XVIII века были весьма типичным явлением. Если мы возьмем статистику, то увидим, что в 1770 году анонимно издавались 60 % поэтических произведений, тогда как в 1788 году — уже 30 %, а в XIX веке, в 1834 году, — только 16 %, то есть совсем мало. Таким образом, писатели начинают публиковаться под своими именами, происходит всплеск культуры личных имен. И опять же, в ситуации переизбытка информации читателю легче сделать выбор, так как теперь нет надобности запоминать некий текст, или первые строчки, или сюжет, — нужно запомнить имя. Далее, по мере того как эта культура писательского имени обрастает новыми стратегиями, литераторы начинают жестко выстраивать свою репутацию, идет борьба за то, чтобы тебя ни с кем не спутали, чтобы знали твою авторскую легенду, твою биографию, чтобы твое имя котировалось среди издателей, что тоже очень важно. Это момент настоящей культурной революции.

Итак, на рубеже XVIII–XIX веков оформляется целый ряд стереотипов, культурных техник, которые способствуют превращению имени автора в бренд. Биография писателя становится своего рода товаром на рынке, а книга — соответственно — частью бренда. Перед автором встает особая задача. Он должен породить и структурно выстроить собственную публичную идентичность, то есть ту легенду, ту репутацию, которые предъявляются читательской аудитории. Я абрисно перечислю основные культурные техники, которые способствовали построению публичной идентичности, и, чтобы у вас были живые литературные примеры, обращусь к Байрону и Колриджу.

Первый такой прием — дополнение литературного текста и литературного образа визуальным рядом. То есть книга с картинкой и обязательно с узнаваемым портретом автора. Причем чем больше портретов, тем лучше. Вспомним, например, что Байрон был любимой моделью для живописцев своего времени: только в Национальной галерее в Лондоне есть семь портретов Байрона. Очень важно, что в то время, благодаря технике гравирования, стало возможным распространение дешевых гравюр, которые печатались с этих портретов. Портреты Байрона строились по заданному канону: в каждом портрете повторялись несколько узнаваемых деталей. Во-первых, вьющиеся волосы, причем с непокорным локоном, который выбивался из прически как дань романтическому беспорядку и художественно падал на лоб. Причем, замечу вскользь, это была эпоха, когда волосы выступали сплошь и рядом как сувенир, и часто поклонницы литературного таланта Байрона просили отрезать завиток волос на память — так что если разместить портреты Байрона в хронологическом порядке, то видно, что его шевелюра существенно поуменьшилась в более позднем возрасте. Во-вторых, Байрон всегда позировал — исключая портрет в албанском костюме — с расстегнутым воротником, с обнаженной шеей. Считалось, что Байрон своими чертами лица — это было общее место, общепризнанное сравнение —

1. Maria Edgeworth. Belinda. Oxford: Oxford U. P., 1994.

походил на статую Аполлона Бельведерского. Соответственно и эта деталь – сильная красивая шея, – по мнению современников, составляла канон классической, аполлонической красоты. Имена Вальтера Скотта и Колриджа также обрели визуальные эквиваленты. Причем в портретах Колриджа знаковой деталью, как правило, было не красивое лицо или красивые волосы, а глубокий, выразительный взгляд. Взгляд, который, казалось, смотрел в самую глубину души и свидетельствовал о тех мистических поэтических озарениях, которые ассоциировались с его литературной репутацией. Эти портреты также продавались по очень невысокой цене, и любители поэзии Колриджа могли ими обзавестись. А если говорить о Гёте и Шиллере, то в их время аналогичным средством визуализации образа были бюстики писателей. Уже в середине XIX века они часто продавались в придачу к собранию сочинений.

Вторая культурная стратегия, которая появилась именно в это время – автобиографический лирический герой. Здесь мне даже неловко повторять школьные истины про то, что Байрон является создателем байронического героя. Но, оговорюсь сразу, произошло это не с самого начала его литературной карьеры, поскольку его первый юношеский сборник "Часы досуга" был напечатан еще анонимно, и только затем, со следующим произведением, появились подписанные сборники. Благородному происхождению автора читатели придавали особое значение.

Критики его первых сборников писали, что аристократическое имя Байрона – паспорт, пропуск в знаменитости ("passport to celebrity"). Так возник изначальный алгоритм его легенды: аристократический лорд, который на досуге пишет проникновенно-печальные поэтические произведения. Байрон же, создавая своего героя, теперь был вынужден производить серийные тексты, то есть тексты, связанные узнаваемым лирическим персонажем, который наделялся константными характеристиками, а именно: романтическая скорбь, способность к рефлексии – и нередко рефлексии саркастической, ситуация странствования, любовная история. И, конечно же, публика, которая воспринимала этого лирического героя, жадно выискивала в нем все то, что могло соотноситься с реальными фактами биографии Байрона. Текст обретал явный подтекст, и читатель воспринимал Байрона как конкретного человека, которого можно было пригласить в гости или которому можно было задать вопрос. Одним словом, Байрон как персонаж на литературной сцене имел не меньшее значение, чем его тексты. Это ситуация сугубо романтической эпохи, ситуация, которая сложилась на рубеже XVIII–XIX веков, а потом воспроизводилась последующими поколениями литераторов.

Завершая выступление, хочу сказать, что репутация автора, его легенда, выстраивается не просто как статичный образ – эту репутацию необходимо поддерживать. И если мы говорим, что романтизм – начало эпохи модерна в культуре, иными словами эпохи, когда начинают работать механизмы модернизации, то вполне уместно вспомнить и о современных PR-технологиях. Конечно, в XIX веке подобные культурные стратегии функционировали в особых формах, но уже тогда возник внятный императив – чтобы поддерживать интерес публики, с литератором должно регулярно что-то происходить, он должен быть в центре событий, неважно, позитивных или негативных, то есть давать информационные поводы, говоря современным языком. Следовательно, репутация выстраивается как динамичный текст, как повествование, которое организовано по текстуальным законам. В этом повествовании есть завязка, кульминация, время от времени возникает какое-то напряжение, и апофеозом может стать литературный скандал. Вспомним литературные скандалы, которые постоянно происходили с Колриджем, когда его обвиняли то в плагиате, то в наркомании, и ему приходилось выступать в газетах, оправдываться, переписывать-

ся с читателями. Все это доказывает, что репутация не статична, она должна все время обновляться, получать подпитку за счет событий, которые связаны с биографией автора. Этот культурный императив весьма актуален и сегодня. Но мне было интересно прояснить, как имя автора превращалось в бренд, как включались механизмы читательского выбора и построения индивидуальной писательской легенды в социальной истории литературы эпохи романтизма.

Александра Уракова. У́меня вопрос насчет портретов Вальтера Скотта. Ведь в отличие от Байрона, Колриджа, Вордсворта, Вальтера Скотта часто изображали без лица, то есть лицо было скрыто за некоей завесой. Кроме того, Вальтер Скотт представлялся как "Автор 'Уэверли'", то есть анонимом. Таким образом, можно ли говорить о другой манере позиционирования автора, скажем, как автора принципиально загадочного, не называющего своего имени в отличие от Байрона, который везде носил свою байроническую индивидуальность?

Ольга Вайнштейн. Вальтер Скотт в начале своей литературной карьеры действительно напечатал ряд романов анонимно или как "Автор 'Уэверли'", но тем не менее в литературных кругах, конечно, знали, что это Вальтер Скотт, и было немало его знаковых портретов — например, на портрете кисти Томаса Филлипса (1815) он изображен в клетчатом шотландском национальном костюме. В портрете Вальтера Скотта кисти Рэбурна (1808) на заднем плане фигурируют шотландский замок, руины, горы. Таким образом он позиционировался как фигура национального классика. Во многих портретах ощутимо стремление к исторической точности, культ старины — в позднем (1832 года) портрете Вальтера Скотта (автор У. Аллан) тщательно выписаны все предметы антикварной коллекции писателя у него в кабинете. Так что портреты Вальтера Скотта тоже были очень важны для построения его репутации.

Александра Уракова. И все-таки существует портрет — я не вспомню точно имени иллюстратора — где его лицо скрыто за занавеской. Таким образом обыгрывалась его загадочность.

Ольга Вайнштейн. И это свидетельство того, что это была переходная эпоха: от анонимности к культуре личных имен.

Александра Уракова. Вы видите в этом переход, а не игру с читателем?

Ольга Вайнштейн. Элементы игры неизбежны там, где автор выступает под маской. Вспомним, что как раз в эпоху романтизма процветает жанр романа с ключом. Когда, скажем, в светском романе сплошь и рядом описываются персонажи, которые всем известны, но читателю дается только намек, например, через немного измененное имя или инициалы. И читатели должны догадываться. Это была любимая игра и критиков, которые писали в обозрениях и как-то всегда тонким манером умудрялись намекнуть читателю на истинных авторов и реальных прототипов.

Слушатель. Хочется еще уточнить механизм формирования такого образа, или имиджа, или бренда. Нельзя ли сказать, что одним из основных принципов формирования подобного образа автора, или "брендирования" автора, должна быть его серийная воспроизводимость? То есть если это байронический герой, то у него действительно есть набор черт, которые можно освоить, которые могут быть перенесены на героя другого автора или на какую-то жизненную ситуацию. Не является ли это некоторым условием или принципом для подобного рода "имиджирования" автора? Применительно к современному контексту это так, а как это было тогда?

Ольга Вайнштейн. Собственно, Байрон был одним из первооткрывателей этого принципа. Он действительно создал автобиографического героя, который мигрирует от текста к тексту, так что тексты, которые изначально были разными, в сознании читателей выстраивались как один

гипертекст. Зарождалась очень интересная литературная игра, круговорот литературной энергии между автором и автобиографическим героем, и многие читатели пытались бесхитростно проецировать на Байрона черты его персонажа. И очень часто они были горько разочарованы. Сошлюсь, например, на воспоминания валлийского автора Джона Трелони, который очень увлекался Байроном, прочел все, что тот написал, специально разыскал Байрона, навязался ему в знакомые, когда Байрон жил в Италии вместе с Шелли, и приехал туда, ожидая, что Байрон будет ходить с печатью романтической скорби на челе и изрекать умные афоризмы. А вместо этого он познакомился с совершенно другим человеком, живым, веселым, ироничным, что для Трелони в итоге обернулось серьезным мировоззренческим кризисом. То есть читатель не понял, читатель задумался. И это очень важный симптом, потому что тогда механизмы литературного рынка только начинали работать. Потом уже те культурные техники, о которых я говорила, то есть функционирование литературных журналов, сознательная эксплуатация жизненной легенды, стали достоянием массовой культуры. Но в эпоху романтизма это были еще первые прорывы.

Слушатель. А насколько это зафиксировано самим автором? В данном случае это делается автором осознанно или просто так получается?

Татьяна Венедиктова. Это, кстати, очень интересный вопрос о степени участия и стихийности в конкретном материале. Насколько этот человек – баловень собственного культа и насколько его жертва?

Ольга Вайнштейн. Я думаю, что в данной ситуации действовали смешанные факторы. Думаю, когда Байрон решил печататься под собственным именем, это было, безусловно, сознательное решение. По мере развития его литературной карьеры он, очевидно, понял, что этот прием, автобиографический герой, успешен, и стал его эксплуатировать. Потом он явно хотел что-то изменить, так как в его письмах часто звучит тот мотив, что он был бы рад написать нечто другое, но публика уже ждет от него совершенно определенного текста, поэтому что-то изменить уже нельзя. И еще к вопросу о сознательности – в переписке с его издателем Мюрреем всегда очень четко оговариваются финансовые вопросы. Не забудем, что эпоха романтизма – это эпоха, когда начинается профессионализация писательского ремесла. И если у первых романтиков (я имею в виду йенских романтиков), например, у Новалиса, выстраивание жизни как текста еще получалось стихийно, то у более поздних романтиков, как у Байрона, это во многом уже было сознательное поведение профессионала на книжном рынке. Сошлюсь на ряд исследований[1] о профессионализации писательского ремесла, там все подробно расписано. Тут и финансовые механизмы, и, кроме того, что очень важно, изменение закона об авторском праве, который как раз в первой половине XIX века претерпевает радикальные изменения в большинстве европейских стран, благодаря чему писатели получают возможность постепенно жить на литературные заработки.

Александра Уракова
Изобретая По...

Продолжая разговор о Байроне и байронизме, я хотела бы сказать, что Эдгар По – писатель, который в нашем сознании меньше всего ассоциируется с Байроном, – тем не менее сочинял себе биографию по байроническому образцу. Он придумал откровенно байронический эпизод, который впоследствии стал литературным мифом. В годы, когда По на самом деле

1. William St. Clair. The Reading Nation in the Romantic Period. Cambridge, 2004; Людмила Алябьева. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. – М.: НЛО, 2004.

служил в американской армии, он якобы отправился в Грецию с благородной целью ее освобождения. Вместо Греции он попадает в Петербург, где оказывается в затруднительном положении; но при помощи американского посла благополучно возвращается домой. Этот вымысел перешел в статью о По, написанную при его жизни, а также в ряд антологий. Причем миф стал тотчас же обрастать подробностями и деталями. Один биограф пишет, что в России у По были трудности с паспортом. Другой добавляет, что в Петербурге у него закончились деньги и иссяк энтузиазм. Наконец, третий рассказывает уже о том, как По чудом спасся от кнута и Сибири. "Сибирские жестокости" появляются и в знаменитой статье Бодлера "Эдгар По, его жизнь и творчество" 1852 года.

Несмотря на этот вымысел, образ По как американского Байрона не укоренился. При жизни он был известным, иногда модным литератором, но его биография не стала предметом особого интереса. Поэтому я буду говорить не столько о том, как По сочинял самого себя, сколько о том, как его образ "придумывали" после его смерти. В создании этого образа или, точнее, образов важную роль сыграли различные интерпретации его биографической истории. В критике нередко можно встретить мнение о том, что По – это "французское изобретение", что он был не только "открыт", но и "придуман" Шарлем Бодлером в 50-е годы XIX века. История открытия и культа По во Франции всем, я думаю, хорошо знакома, поэтому я хотела бы рассказать об истории менее известной и скорее одиозной.

После смерти По его литературный душеприказчик Руфус Грисуолд[1] написал откровенно клеветнический некролог за подписью "Людвиг", представив писателя в самом неблагоприятном свете. Влияние грисуолдовской фикции на восприятие По и в Америке, и в Европе было беспрецедентным. Неслучайно многие современные исследователи интерпретируют этот пасквиль как удачный, хотя и непреднамеренный, PR-ход. Я же хотела бы посмотреть на грисуолдовскую инсинуацию не столько как на клевету, сколько как на опыт сочинительства, непроизвольного изобретения персонажа. Что особенно любопытно: "изобретая" своего По, Грисуолд задействовал прежде всего *литературные* модели.

К некрологу Грисуолд подбирает эпиграф из "Ворона" По: "Каркнул Ворон: 'Nevermore'". В "Нью-Йорк уикли трибьюн" название некролога и эпиграф помещены на газетной странице один под другим и выделены таким образом, что едва ли не рифмуются:

Death of *Edgar* Allan Poe
Quoth *the Raven*, "Nevermore!"

Эпиграф некрологу вполне "подходит". Грисуолд представляет По мизантропом, циником, недружелюбным, высокомерным, вспыльчивым и завистливым человеком, у которого не было морального чувства и никакого представления о чести. Правда, все эти перечисленные мною отрицательные качества, которые Грисуолд приписывает По, на самом деле принадлежат Фрэнсису Вивиану, персонажу романа популярного английского писателя Эдварда Бульвера-Литтона "Какстоны"[2]. Вивиан – байронический герой, бросающий вызов семье и обществу, а также общественным условностям и морали. Его поведение в романе сурово порицается. Пространную характеристику бульверовского персонажа Грисуолд переносит из романа

1. Руфус Уилмот Грисуолд (1815–1857) – американский критик, поэт, редактор, автор известных литературных антологий. В историю литературы вошел прежде всего как литератор, оклеветавший Эдгара По.
2. Эдвард Бульвер-Литтон (1803–1873) – один из известнейших английских романистов своего времени; в его романе "Какстоны" (1849) рассказывается история одной семьи.

в некролог, заявляя, что она прекрасно подходит По; его собственное суждение о писателе опосредуется, замещается цитатой из художественного текста.

Для современников, безусловно, хорошо знавших роман Бульвера, не составляло труда провести параллель между безнравственной жизнью Фрэнсиса Вивиана и Эдгара По. Оба — и бульверовский персонаж, и придуманный Грисуолдом По — ведут беспутный образ жизни, пьянствуют, играют в карты, проматывают отцовские деньги, совершают безнравственные поступки. В основе романа Бульвера лежит сюжет о блудном сыне. Разрыв По с отчимом составляет кульминационный момент в жизнеописании Грисуолда. Но если Вивиан в итоге исправляется и своей смертью искупает порочную жизнь, По так и остается неприкаянной душой, обреченной на одиночество, скитания и всеобщее порицание.

В то же время литературный прототип По — бульверовский персонаж — был скоро позабыт. Сам Грисуолд, перепечатывая характеристику Вивиана в "Мемуарах" 1852 года, убирает из цитаты кавычки. Периодические издания начинают цитировать этот фрагмент уже от лица самого Грисуолда, а за Эдгаром По окончательно закрепляется характеристика, данная вымышленному персонажу.

В американских журналах и газетах По в свою очередь становится поводом для назидания: в одной статье его история рассказывается как поучительная притча о вреде пьянства, в другой — над По вершится суд.

По не только, образно говоря, сходит со страниц романа, но и становится частью определенной литературной традиции, а именно традиции обличения байронического героя в дидактической англоязычной литературе того времени. Биографический образ По с самого начала был литературным, в буквальном смысле "позаимствованным" из художественного текста, и именно вокруг этого образа выстраивались в дальнейшем как иконокластические, так и культовые практики. Литературный миф о личности По оказался источником, генератором его культа. В XIX веке По был интересен прежде всего как герой собственной биографии, который нужно было защищать от клеветников или с которым можно было отождествлять себя, как это делает, например, Шарль Бодлер. Бодлер берет образ, который к тому времени уже начал тиражироваться в американской периодике, и на этой основе изобретает своего собственного По. Обобщенно-байронические черты назидательного персонажа переосмысляются как черты "проклятого поэта", намеренно возводящего свою проклятость в принцип жизни, а также поэта, гонимого меркантильным и пуританским американским обществом. По превращается в поэта-самоубийцу, мученика и денди, как бы alter ego самого Бодлера, и одновременно — в сверхчеловека, который возвышается над толпой. Неслучайно имя По, ставшего "культовой фигурой" в кругу французских символистов, неизменно удваивалось именем Бодлера, составляло с ним пару.

Однако как только биографическая история По, ее грисуолдская, бодлеровская версии и всевозможные "апокрифы" перестают быть актуальными, сходят на нет и культовые практики. В XX веке По становится одним из самых узнаваемых классиков и входит в реквизит образов массовой культуры, но с утратой интереса к его истории он превращается в иконический знак или бренд — образ, формирующий уже не заинтересованное сообщество, а потребителя коммерческих ценностей, которые этот образ символизирует.

Ольга Панова. А сам Эдгар По ничего не делал для своей "брендизации"? Он многое предпринимал для того, чтобы раскупались его рассказы, но это по части литературной профессии, а вот для создания собственного имиджа?

Александра Уракова. Как я уже упоминала, По пытался сотворить из себя Байрона, занимался самомистификацией. Так, он послал фиктивную

автобиографию своему другу Джеймсу Расселу Лоуэллу, который написал на ее основе статью о нем, или, например, поместил вымышленные сведения о себе в антологии Грисуолда. Однако байроническая модель По не удалась. Дело в том, что при жизни он был известен не только и не столько как поэт или писатель, сколько как беспощадный критик, даже получивший прозвище "литературного могавка". Написав "Ворона", По стал "автором 'Ворона'" в глазах современников и для всех последующих поколений читателей. Но вот стать Байроном ему так и не удалось.

Слушатель. Есть какие-то соображения о том, почему не получилось? Плохо старался? В Америке не знали Байрона?

Александра Уракова. В Америке, разумеется, знали Байрона. По как раз-таки следовал моде. Очевидно, все дело в том, что байроническая модель как таковая не соответствовала его репутации сверхрационального писателя математического склада и критика-"могавка". Наконец, По фактически в начале своего творческого пути оставил поэзию и обратился к прозе, тогда как "американскому Байрону" полагалось быть поэтом. Потому и любопытно, что сработал как раз "черный пиар". Сработал после смерти По в связи с изменившейся ситуацией: например, за злоупотребление алкоголем По ругали в газетах еще при жизни, но персонажем рассказов о вреде пьянства он стал только после смерти. Его "аморальный" облик неожиданно совпал с назидательным образом байронического героя.

Ольга Панова. А если бы он избрал Колриджа в качестве модели, может быть, сработало бы? Опять же Колриджа обвиняли в наркомании...

Ольга Вайнштейн. Это был прием. Колридж, можно сказать, соревновался за эти лавры с Томасом де Квинси. Биография человека, который сам себя губит, предается пагубным пристрастиям — это тоже было романтическое клише.

Ольга Панова. Но По не избрал эту модель, хотя мог бы.

Александра Уракова. Мне кажется, что в контексте нашей беседы самое время поговорить о Уолте Уитмене, который как раз собственным "пиаром" занимался вполне осознанно.

Татьяна Венедиктова

Уитменовский проект "творческой демократии"

Я хотела бы поговорить не о пиаре, а вернуться к нашему общему вопросу. Хочу напомнить, что у нашего проекта интересная история. Мы шли от того, что литературный культ — это нечто актуальное, современное, у всех на слуху. Однако по ходу работы стали последовательно упираться в вопросы, которые никак не могли решить. Почему и как устроен культ? Выстраивается он "изнутри" или "снаружи"? И почему, собственно, религиозная логика переносится в контекст столь легкомысленный?

Принципиально, что культ творится "профанами" и процветает независимо от "классов" и авторитетов, в отсутствие поддержки со стороны тех, кто патронирует классику, оберегает границы "подлинной" литературы и так далее. Он поддерживается общением в дружеских кружках, субкультурных анклавах и/или коммерческим успехом.

Хронологически, да и по сути, литературный культ — "плод Просвещения". Именно с этого времени (или чуть более позднего — эпохи романтизма) литератор устойчиво фигурирует в культуре в качестве прототипа креативной деятельности как таковой. Квазибожественную творческую претензию литературный культ "заземляет" в стихийно возникающей коллективной практике, и так возникает причудливая фигура "гения, авторизованного толпой". "Толпа" адаптирует, даже отчасти пересочиняет образ

"гения" на свой вкус и в меру своего разумения — в этом можно увидеть иронический перевертыш, унижение романтического идеала, а можно, если угодно, его демократическое перевоплощение.

Опыт Уолта Уитмена дает отличный материал для разбора этой проблематики. В середине 1850-х годов тридцатишестилетний плотник, газетчик, политический активист и прилежно трудившийся на потребу дня литератор "вдруг" осознает себя поэтом — притом резко непохожим на большинство известных ему поэтов! Странной была форма его произведений, шокирующим — их содержание. Из ранних читателей редко кто был готов охарактеризовать эти тексты как "искусство": даже Генри Торо, один из тех немногих, кто с самого начала симпатизировал уитменовскому эксперименту, отозвался о нем двусмысленной фразой: "как будто звери заговорили" (as if the beasts spoke). Имелась в виду, несомненно, готовность поэтической речи открыться дорефлексивному опыту, пожертвовать атрибутами формы — почти всеми, кроме первозданности ритма.

Любопытно, что уже самые первые шаги Уитмена на новой стезе сочетались с усилиями выстроить нечто, напоминающее собственный культ. "Уже скоро священников не будет вовсе, — объявляет он в предисловии к первому изданию "Листьев травы". — Их труд завершен". На смену священнослужителям придут поэты. Уитмен убежден, что поэзия (именно та, скандально-странная, что рождалась под его пером!) способна выступать носительницей нового религиозного чувства. Не новым Шекспиром или Теннисоном желал он предстать, а состязаться с "Буддой, Аллахом и Осирисом" — творя своим словом сообщество, воображаемое на радикально новый лад.

Много ли удалось по этой части? Да нет, пожалуй: под старость поэт стал центром небольшого и очень пестрого по составу кружка приверженцев — в него входили и представители культурной элиты, и совсем простые люди, и любопытствующие издалека, и энтузиастически преданные (как, например, Горэс Тробелл, на протяжении полутора десятков лет почти ежедневно записывавший речения "мудреца из Кэмдена", чтобы потом их воспроизвести в объемистом пятитомнике). Чем был для них Уолт Уитмен? И чем была для него самого "игра на публику", которой поэт упорно оставался предан даже в старости и болезни — родом самоутешения? или составляющей индивидуального творческого "проекта"?

Слово "cultus" этимологически предполагает отношение преданности, почитания, поклонения. Оно как раз и заявлено в первой строке "Песни о себе": "Славлю себя и воспеваю себя..." Грубо нарушая конвенции "хорошего тона", откровенно нарциссическая декларация сразу привлекает внимание к важнейшему парадоксу — несовпадению лирического "я" с самим собой. Все дальнейшее действие "Песни" развертывается в *пространстве между*, условно говоря, Уолтером и Уолтом: между субъектом, который прославляет и воспевает себя, и им же как объектом прославления, воспевания, то есть создаваемой из слов новой, влекущей реальностью. Это промежуточное пространство неопределенно, безразмерно и проникнуто, пронизано, заряжено направленным током эмоциональной энергии, которая то и дело меняет качество: это и тяготение, и влечение, и любопытство, и интерес, и любовь, и трепетное поклонение... "Возгонка" обыденного, элементарного, чувственного в эстетическое или эстетического в религиозное — обеспечивается этими трансформациями желания, которое получает тем самым смысл творческого усилия. И поскольку меры своих желаний человек не знает (никто не любил еще "достаточно сильно" — no man... has ever adored or worship'd half enough, — читаем мы в той же поэме, — и ни одно явление/лицо еще не было "достаточно" любимо), то и производству все новых и новых смыслов не положен предел.

В мире Уитмена нет вещи или лица, состояния или ситуации, которые любовным всматриванием, вслушиванием, почитанием не могли бы быть

"возведены" в художественный шедевр или святыню, — человек, сам того не подозревая, существует в окружении *потенциальных* шедевров и святынь. Смысл его существования — в творческом труде по их производству и в (само)производстве себя как творца. Этот процесс, собственно, и описывает "Песня о себе", резюмируя происходящее в странно звучащей фразе: By my life-lumps! Becoming already a creator... Удивительнее всего здесь слово "lumps" — буквально: "куски", "комки", то есть нечто грубо осязаемое и материальное, в применении к абстрактному понятию (life) и становлению в высоком качестве "создателя" (creator). Из грубой материи физических ощущений Уолтер Уитмен творит идеального Уолта Уитмена, а тот в свою очередь предъявляет читателю себя как творческий вызов.

Несмотря на наличие имени собственного, этот причудливый "персонаж" не имеет ни облика, ни характера, ни даже физического контура, что раздражало и интриговало современников поэта, вызывало смешанное чувство восхищения и обескураженности. Уитмен — это "литература в состоянии протоплазмы, — писал один из критиков, — в его стихах любой человек находит себя и близкое себе, но, кажется, не более". В свете опыта авангарда XX века обозначенная таким образом эстетическая дефектность предстала, напротив, преимуществом. Стало очевидно, что поэмы Уитмена продуктивнее всего воспринимать как перформативное действие или со-действие: творческий акт поэта ищет завершения со стороны читателя и в принципе незавершен без акта восприятия. Со своей стороны, читатель зависим от поэта по части осознания в себе творческого потенциала. Производится же (должно производиться!) в итоге не еще одно поэтическое сочинение, но новое отношение к жизни. "Климат" культовости — обоюдного доверия, желания, почитания, преданности, любви — собственно, и призван этому содействовать, как своего рода катализатор.

От априорной, никак не аргументированной, ни на чем не основанной убежденности в творческих способностях любого и каждого человека, а также "демократической массы" в целом Уитмен не хотел отказываться до конца дней, вопреки множеству отрезвляющих свидетельств. Он верил, что на любовное объятие, щедро им открытое, аудитория рано или поздно ответит. Следует ли именно в этом духе толковать произошедшее в XX веке превращение поэта из маргинала в почитаемого классика? Или эта посмертная метаморфоза скорее иронична? Ведь, как уже говорилось, отнюдь не "нормальным классиком" Уитмен хотел стать и быть, а вероучителем-без-догмы и пророком-без-гарантий. Сама по себе эта претензия не устарела — она отлично "рифмуется" с такими характеристиками современной культуры, как ставка на креативность, изощренную и общедоступную, жадность к массовому тиражированию новаций, склонность создавать гибриды на основе коммерциализма, эстетизма и религиозности, отчужденной от канонических основ.

Александра Уракова. Предлагаю перейти к еще одной фигуре, фигуре поэта, чья литературная карьера, или биография, оборвалась очень рано, неожиданно и фактически стала незаконченным литературным текстом и источником многочисленных сиквелов. Я имею в виду Артюра Рембо. О его биографической легенде, созданной в XX веке, нам расскажет следующий докладчик.

Ольга Панова

Рембо и симулякр

Оказывается, Рембо написал предисловие к первому переводу на французский язык "Листьев травы" Уитмена, выполненному в 1909 году Леоном

Бальзажеттом, а после поехал в Америку, где прожил год (с 1918-го по 1919-й), и вообще очень много чего в своей жизни успел. Потому что, как выясняется, он вовсе не умер в 1891 году в Марсельском госпитале в результате неудачной ампутации ноги, а прожил до 1937 года. В качестве доказательства я пущу по рядам книжку, где можно увидеть фотографии Рембо в 1921 году и пятьюдесятью годами раньше, сфотографированную рукописную страничку его шедевра "Черное Евангелие", написанного в Африке, а также престарелого Рембо в саду возле собственного дома в Шарлевиле в 1931 году. В 1929 году ему не дали Нобелевскую премию, он обиделся и уехал в Шарлевиль доживать остатки дней на покое. Все это выясняется, когда раскрываешь брошюру "Три Рембо" французского журналиста, литератора и критика Доминика Ногеза. Он строит свою книжку как научное исследование, снабженное и сносками, и цитатами, и документальными фотографическими материалами. Оказывается, мы не знали многих интересных вещей. Например, что Рембо в 1891 году, вместо того, чтобы умереть, приехал из Африки в Париж, два года жил инкогнито на улице Висконти, в 1893 году издал шедевр "Африканские ночи" – документальную книгу о своем пребывании в Африке. После он прожил долгую жизнь, женился на Луизе Клодель, сестре Поля Клоделя и знаменитой скульпторши Камиллы Клодель. Луиза, в отличие от своих гениальных родственников, была мирной домашней курочкой, которая обеспечивала ему уют и покой, но своим несносным характером он довольно быстро свел ее в могилу. В 1916 году он был принят во Французскую академию: на этой церемонии Поль Валери произнес речь, в которой упоминал его "Африканские ночи", только что вышедшее в свет "Черное Евангелие" и даже напомнил о существовании полузабытых незрелых ранних стихов 1870-х годов, которые тоже неплохо было бы когда-нибудь переиздать. Рембо переписывался с Томасом Манном и Фернандо Пессоа, критиковал сюрреалистов, которых находил крикливыми и вульгарными, и вовсе не хотел считаться их "крестным отцом". Сюрреалисты сначала восхищались им, а потом предали анафеме за то, что он обуржуазился и стал скучным и обрюзгшим. Недолюбливал он и футуристов, зато радовался, что наконец-то стал рантье и "обустроился", обзавелся капиталом, семьей, домиком. В последние годы страдал бессонницей. Незадолго до смерти его навестил прославившийся уже в 60-е годы последователь сюрреалистов Пьейр де Мандьярг[1]. Ну, а в 1937-м Рембо мирно окончил свои дни, немного не дожив до Второй мировой.

Интересно, что получается, когда читаешь эту книгу. Где-то с середины начинаешь догадываться, что ты не сошел с ума и это не какие-то вновь открытые научные данные, а очень здорово и убедительно сотворенный постмодернистский симулякр. И что выходит? Выходит, что если бы удалось продлить жизнь этого странного, эксцентричного, загадочного поэта-подростка, который мелькнул как метеор и погас, породив огромное количество мифов, если бы удалось заставить его прожить до 1937 года, то из него в итоге получился бы довольно скучный, средний французский интеллектуал, бледная копия Поля Валери или Клоделя. Нет в этом постаревшем и образумившемся Рембо ничего интересного, весь он какой-то усредненный и приземленный. Парадоксальным образом приходишь к выводу: как это правильно, однако, что Рембо в 1891-м году ушел из жизни, а в 1874-м – из поэзии. Вдруг становится ясно, что нынешние литературные институции всесильны, они созидают, воскрешают и убивают авторов, творят их по своему образу и подобию, порой оставляя от оригинала рожки да ножки. У Ногеза получилось красиво, но именно в силу того, что его книга критикует и пародирует эти литературные институции. "Три Рембо" – довольно поучи-

1. Андре Пьейр де Мандьярг (1909–1991) – французский писатель и поэт. В 1967-м получил Гонкуровскую премию за роман "Обочина" ("La marge"). *(Прим. ред.)*

тельное сочинение, где посмертно воскрешенный Рембо-персонаж выступает в весьма неожиданной роли.

Слушатель. А какие там стихи?

Ольга Панова. Текст обильно уснащен цитатами: цитируются вперемежку и ранние, реально существующие творения, и сочинения, якобы написанные и изданные после 1891 года. Надо сказать, воскресший сорокалетний Рембо стихов не писал, перешел на прозу. Автор "Трех Рембо", этого псевдоисследования, позиционирует себя как академический зануда и педант, который задался целью установить единство текстов как раннего, так и "зрелого" Рембо. Он их кропотливо сопоставляет, находит в них переклички и объясняет, что Рембо ранний не так уж и плох и зря все презирают эти юношеские творения, рассуждая только об "Африканских ночах" и "Черном Евангелии" — произведениях 20-х годов. И в ранних произведениях тоже было что-то достойное, они уже предвещают зрелого Рембо, который в XX веке стал великим классиком и без пяти минут нобелевским лауреатом. Я отошлю вас к 71-му номеру "Нового литературного обозрения", где опубликован краткий перевод книжки Ногеза. Прочитав этот материал, вы сможете оценить, насколько удалась французскому автору, а вместе с ним и переводчикам эта стилизация, и похож ли Рембо поздний и придуманный на себя раннего, реально существовавшего.

Слушатель. Позволю себе реплику. Если говорить о практике современных крупных коммерческих издательств, у них есть такое понятие как "синтезированный автор". То есть изначально сочиняется некий автор, которому придумывается литературная биография. Такого человека вообще не существует, но с ним что-то происходит, о нем пишут журналы. И это не постмодернизм, это в чистом виде брендовые вещи, которые должны приносить деньги.

Ольга Панова. Параллелизм процессов, протекающих в разных слоях культуры, сейчас очевиден. Книга Ногеза вышла в издательстве "Minuit", которое ориентировано на высоколобую аудиторию, и предназначается, конечно, для тех, кто знаком с новейшими французскими постструктуралистскими теориями. При этом ее страшно интересно прочесть и такому читателю, как начинающий студент или школьник старших классов, который проходит у себя во Франции Рембо в школьной программе. То есть это продукт, который предлагается разной аудитории и устроен по принципу "слоеного пирога".

Слушатель. Не совсем понятно, чем отличается феномен "культовости" автора от такого феномена, как "классик". Ведь Гёте — это безусловный литературный классик, и в ситуации современной французской культуры Рембо тоже безусловный или небезусловный, но классик. Соответственно один и тот же автор может быть воспринят и как классик и как культовый персонаж?

Татьяна Венедиктова. Вернусь к своему тезису. Мне кажется, здесь разница в том, что классик неприкасаем и находится на дистанции. А культовый автор может быть одновременно и классиком, но принципиальное отличие в том, что это тот, кого можно коснуться и через касание, как через причащение, получить творческий импульс.

Слушатель. Культ можно опрокинуть и всегда хочется опрокинуть, а классика никогда, наоборот — на него нужно опираться.

Татьяна Венедиктова. Есть очень хорошее выступление на эту тему в круглом столе, напечатанном в № 5 "Иностранной литературы" за 2007 год: Борис Дубин выстраивает довольно убедительную систему различий. Классик у него — это автор, связанный с национальной литературой, национальным самосознанием, "наше всё", как Пушкин в России, Гёте в Германии. То есть дешевые собрания сочинений, доступность массам и так далее. Дальше у Дубина категории: литературная звезда, модный автор, автор, который мель-

кает, но о котором мы ничего особенного не знаем, — там приведены как примеры Дэн Браун, Мураками, — и, наконец, культовая фигура. Культовая фигура может не быть классиком, но для его поклонников очень важна его биография, важно знать все тексты. Допустим, культовые фигуры: Толкиен, Борхес, Ролинг. Такой вот краткий конспект дубинского выступления.

Слушатель. Тогда можно предположить, что для культового писателя не так важны тексты, сколько важен его образ, его биография.

Слушатель. С другой стороны, Булгаков...

Сергей Ромашко. Да, совершенно культовая вещь "Мастер и Маргарита". Но когда этот культ появился, об авторе практически ничего не было известно, потому что ничего нельзя было написать и опубликовать — все это шло подпольными каналами.

Александра Уракова. На самом деле, мы дифференцируем понятия культового автора и культового текста. Я сейчас пустила по рядам № 5 "Иностранной литературы" за 2007 год, и если там Борис Дубин говорит скорее о фигуре культового писателя, то Сергей Зенкин дает возможное и очень интересное определение культового текста, потому что какая-то дифференциация здесь необходима, и действительно возможен культовый текст без какой-либо биографической легенды. Я хотела бы поддержать тезис Татьяны Дмитриевны о доверительном, тактильном отношении к культовому автору. Мне кажется, что этот феномен опять же связан с романтической эпохой, когда, с одной стороны, автор становится фактически псевдосакральным персонажем, то есть актуализируются понятия пророка, изгоя, а с другой стороны, выстраивается модель доверительности. В этом смысле, как удачно показала Ольга Борисовна, персонаж позволяет выстроить буквально тактильные отношения между читателем и автором.

Ольга Вайнштейн. Действительно, в эпоху романтизма за текстом начинает стоять автор как конкретное биографическое лицо, и это создает совершенно особую структуру читательского восприятия: возникает иллюзия интимности потребления этого текста, так как за текстом стоит тело автора. Кроме того, возникает ощущение уникальности читательского опыта: "Я знаю обстоятельства жизни лорда Байрона, и я понимаю этот текст". Эта иллюзия интимности, уникальности читательского переживания особенно важна для романтического текста, потому что этот текст впервые начинает функционировать по соревновательной модели литературного рынка. То есть это интимность, которая преодолевает отчужденность экономики.

Александра Уракова. Мы перейдем к веку XX, к очень интересному автору, с которым состоял в переписке Артюр Рембо по версии Ногеза. Это Фернандо Пессоа, португальский поэт, может быть, несколько менее известный, а может быть, и хорошо известный нашей публике.

Мария Надъярных

Протяженность смысла

Мое выступление предварили разговором о необходимости тактильного, ощутимого контакта с культовым автором, но с Фернандо Пессоа, одним из главных поэтов-экспериментаторов первой половины XX века на первый взгляд очень непросто найти такой контакт. Дело вот в чем — рядом с именем Пессоа все время звучат какие-то другие имена: Александр Серч, Антонио Мора, Рафаэл Балдайя, Бернардо Соарес, Алберто Каэйро, Рикардо Рейс, Алваро де Кампос, Коэльо Пашеко. Перечисленные имена принадлежат особым творческим субъектам, как будто создававшим свои произведения в соответствии с собственными жизненными ощущениями и мировоззренческими логиками. А реальный индивидуум "Пессоа", присутствуя при

их рождении, как бы проявлял иную реальность иной авторской воли, которая всегда обретала иное — фатально-неизбежное — имя, стянутое с образным и философским смыслом возникавших художественных миров.

Культура XX века устанавливает весьма эмоциональные отношения с этими "авторами", с их художественными мирами. Например, Жозе Сарамаго в своей нобелевской речи говорил, что одним из мотивов, побудивших его начать писательскую карьеру, была жажда мести некоему Рикардо Рейсу. Сарамаго увидел стихи Рейса в то время, когда Португалия переживала фашистский режим, и неоклассицистическая ясность этих стихов — неуместная, по его мнению, в годы национальной трагедии — Сарамаго задела. Тогда он решил, что нужно бы ответить. Конечно, позже Жозе Сарамаго понял, что это был вымышленный автор, но все равно он ему отомстил-таки, написав роман "Год смерти Рикардо Рейса". Роман вышел в 1986 году.

Пессоа мало печатался при жизни, заинтересованных в нем издателей тоже было мало, да и то — исключительно в границах Португалии. В Англии и во Франции его редкие публикации в журналах "современной" ориентации вовсе не нашли никакого отклика — казалось бы, вполне возможного. Соответствия творчества Пессоа "духу" времени начали выявляться значительно позже, когда творчество португальского поэта как бы заново вводилось в художественный процесс первой половины XX века: "Имя Фернандо Пессоа должно включиться в список величайших художников, родившихся в 1880 годы, среди которых числятся Стравинский, Пикассо, Джойс, Брак, Хлебников, Ле Корбюзье"[1], — писали Р. Якобсон и Л. Стеганьо Пиккьо в начале 1970-х, утверждая собственным исследовательским авторитетом сугубую авторитетность творчества Пессоа. Но все это произошло позже, а "живой" Пессоа "имиджем" своим не занимался, был скромным письмоводителем, общался с узким кругом людей, но писал очень много.

"Открытие" Пессоа было в большой мере связано с освоением его неопубликованных текстов. При обработке его архива выявились истинные объемы его творений — художественных, философских, политических, эстетических, эзотерических. В постижении их многомерности, противоречивой связности высвечивалось значение Пессоа, обозначались пути его возможной "канонизации". Но тогда же стали изучаться его отношения с теми многочисленными подставными авторами, чьи имена я перечислила в начале, с авторами-гетеронимами, которые писали "вместе" с ним. И вот тут-то выяснилось, что проблема гетеронимии ("занозистая проблема гетеронимии", — как сказал один исследователь — Жозе Мартинс Гарсиа[2]) както принципиально неразрешима, а напоминание о ее "соблазнительной притягательности" (по выражению Анхеля Креспо[3]) стало "общим местом" международного пессоаведения, как и обязательное указание на неуловимый, ускользающий образ "истинного" Пессоа.

О гетеронимии Пессоа написано безумное количество книг, но дело в том, что каждое новое исследовательское изобретение накладывается на первичное изобретение Пессоа как некая дополнительная модель, которая в принципе не может быть законченной и завершенной. Можно рассмотреть гетеронимию сквозь призму неврозов, истерии — к тому же сам поэт признавался, что была в нем некая сумасшедшинка. Можно проводить параллели между Пессоа и Робертом Шуманом с его критиками-двойниками, которые якобы композитора преследовали, обладали собственными именами и пописывали в журналы. Можно привлекать фрейдизм, но это опасно,

1. R. Jakobson, L. Stegagno Picchio. Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa // Jakobson R. Questions de poetique. — P., 1973. P. 243.
2. J. Martins Garcia. Fernando Pessoa "Coracao despedacado" (Subsidios para um estudo da afectividade na obra poetica de Fernando Pessoa). — Ponta Delgada, 1985. P. 21.
3. A. Crespo. Estudios sobre Pessoa. — Barcelona, 1984. P. 277.

потому что среди того немногого, что Пессоа все-таки успел опубликовать, была критика фрейдизма. А попытка полемизировать в этом случае превращается в надстраивание одного безумия над другим. С другой стороны, можно взяться выстраивать какие-нибудь высокие культурные мифы: смотреть на гетеронимию, например, как на культ традиции, тем более что Пессоа много писал про традицию и без традиции — без этого слова и без самого факта — жить не мог. Он вообще был очень внимателен к языку, поэтому даже на романские языки его переводить трудно, а на русский — тем более.

Впрочем, в своих заметках Пессоа дает повод для размышлений о том, что такое выстраивание персонажа в интересующем нас культовом контексте. В 1930 году он написал эссе "Уровни лирической поэзии", в котором пытался представить гетеронимию как некую жанровую систему. Он рассуждал так: "Поэма — это результат умственного труда. Эмоции всегда в разладе с разумом, и, чтобы эмоция стала интеллектуальной, то есть воспринимаемой, она должна быть пережита сознательно и переосмыслена. Интеллектуальность эмоции — это процесс ее осознания, воспоминание о ней, которое только и может сохранить мою эмоцию для другого".

Интеллектуализация эмоции тождественна драматизации поэзии. В процессе драматизации поэзия проходит несколько уровней. Первый уровень, самый низший, отличается жанровой, тематической монотонностью и является эмоциональной рефлексией и непосредственным отражением переживания. В лирику второго уровня привносится проблемно-тематическое разнообразие, но и она пишется в одном ключе, для ее автора характерно ощущение себя как целостной неделимой личности. На третьем уровне начинается процесс, который у Пессоа называется "деперсонализацией" (слово "деперсонализация" появляется в заметках поэта, начиная с 1914 года). Автор мысленно отделяет себя от героя и выражает эмоции и ощущения не потому, что их испытывает, а потому, что способен разобрать механизм того или иного переживания. Четвертый уровень — это окончательная драматизация, на этом уровне разница между лирикой и драмой, по мнению Пессоа, не ощущается, их разделение может производиться только по определенным формальным признакам: будут ли отдельные монологи объединены в композиционное целое некоторой пьесы или останутся самостоятельными и обретут биографию и автора. Но далее следует еще один возможный уровень деперсонализации. "Представим себе некоего поэта, — пишет Пессоа, — избегающего драмы, но делающего еще один шаг к деперсонализации. Некие состояния души, осмысленные, но пережитые только в воображении и таким же образом прожитые, стянутся для этого поэта в некую мнимую личность, которая могла бы искренне, по-настоящему, въяве пережить и прожить все это..." Пессоа заканчивает фразу многоточием.

В этой "мнимой личности" (по-португальски "pessoa ficticia"), возникшей как результат идеальной деперсонализации, как-то сразу, вдруг осуществляется своеобразное культовое единство — единство биографических, литературных и эзотерических смыслов. Неслучайно процитированный фрагмент обрывается многоточием: недоговоренности у Пессоа часто исподволь связаны с особым сокровенным уровнем, умалчиваемым оккультным смыслом (сверх сказанного — проговариваться нельзя). Здесь постоянная глубоко серьезная игра поэта с собственным родовым именем, как никому не принадлежащим ("pessoa" по-португальски — это и "никто", и "личность"), встречается с глубокой серьезностью вымысла — фикции. А в этой встрече невольно (или намеренно) как бы заново возникает всеобщность — ничейность классической риторики. Творение фигуры вымышленного "искреннего" субъекта оборачивается фигурой олицетворения — "fictio personae", по Квинтилиану. Эта мнимость — этот новый персонаж — возникает из воображаемых "состояний души". Их ощутимое уплотнение — "стянутость" — по-португальски обозначено глаголом *tender*. В переводе *tender*

и значит *протягивать, растягивать, тянуть* (русские слова *тон, тяжесть* — этимологически восходят к одному с *tender* истоку). Но кроме того, в португальском этот глагол связан с созданием хлеба: *tender* — это "месить тесто". Иллюзорное тело персонажа мифо-риторически лепится текстом из теста слов. Деперсонализация превращается в персонификацию — наглядно, ощутимо, в протяженности текста.

Почему с Пессоа трудно играть в новые культовые "игры"? Может быть, потому что система гетеронимии в себе как-то отображает и высокую метафизику Культа, и механизмы возможных литературных культов, обнажая саму технику превращения автора в персонажа?

Сергей Ромашко. Мне кажется, что у нас получилась хорошая последовательность. Действительно, вышесказанное ощутимо отличается от ситуации старопечатной книги. Которая, кстати говоря, для большинства современных читателей закрыта. Произведения XVII — первой половины XVIII веков сейчас публикуются без так называемых авторских предисловий. А что такое авторское предисловие? Это довольно безобразный текст, набранный, как правило, крупным шрифтом, в котором автор, страшно унижаясь перед каким-то меценатом, благодаря которому он существует и может опубликовать эту книгу, на протяжении 10—15 страниц занимается тем, что максимально унижает и уничтожает этого замечательного герцога или другого мецената. Исходя из чего Пессоа — это результат очень длительного движения, когда автор от ситуации практически нулевой, где он ни на что вообще не имеет права, получает право на любые операции с самим собой.

Мария Надъярных. Конечно, Пессоа принадлежит пространству авторской культуры, и, обращаясь к иным авторам, португальский поэт создает их образ в соответствии со своими собственными идеями деперсонализации и персонификации. Например, он как бы создает внутренний диалог с Уитменом внутри себя, и в этом диалоге Уитмен становится первооснователем всей современной поэзии. Так, и вортицизм[1], и футуризм исходят, протягиваются от Уитмена. И имя Гёте тоже звучит у Пессоа, но в его системе Гёте прежде всего видится основателем неоязычества. Причем и здесь очень важен телесный контакт: образ Гёте формируется в персонифицирующем контексте, который как бы перевоплощает Гёте в качестве первооснователя некоего культа. Притяжение телесного, тактильного в текстах Пессоа присутствует постоянно, но пристраивать к ним новый текст весьма затруднительно: интерпретация как будто очень ощутимо разрывает авторскую протяженность смысла.

Слушатель. А что сказать о Мачадо с его известными гетеронимами?

Мария Надъярных. Ну, во-первых, "гетеронимами" Мачадо своих подставных авторов не называл. Это все-таки были "апокрифические" авторы. Мачадо не составлял их гороскопы и биографии и не думал, например, отсылать кого-то в Бразилию, а кого-то вовсе умерщвлять.

Слушатель. Просто Мачадо поздно начал их создавать.

Мария Надъярных. Что значит поздно? И Пессоа, и Мачадо принадлежат миру культуры XX века. Конечно, мы можем говорить о типологии, можем выстраивать свои модели: когда, зачем, почему и кому нужен подставной автор. Можно вести исторические разыскания, идти, например, от творчества Лопе де Веги, создавшего своего иностилевого двойника. Но надо осознавать, что наши интерпретации всегда создают дополнительный незавершенный в себе смысл, будем ли мы говорить о смерти автора, о бессмертии автора, о чистом тексте или изъятии автора из текста.

1. Вортицизм (от *англ.* "vortex" — "вихрь") — направление английского авангарда начала XX столетия; резкий, динамичный стиль, возникший из стремления передать процесс движения.

В *поисках хороших текстов*

На вопросы журнала отвечают отечественные литературные обозреватели

1. Существует ли у вас как у рецензента очерченная территория: рецензировать только отечественное? только поэзию? только публицистику и т. п.? Совпадает ли эта территория с вашими собственными предпочтениями в литературе?

2. Почему, на ваш взгляд, публицистику у нас рецензируют реже, ведь известно, что в мировой литературе она занимает гораздо большее место?

3. Рецензируете ли вы переводные книги? Если да, различаются ли подходы к отечественным и зарубежным авторам — скажем, как приходится представлять писателя: вводить контекст, указывать литературное направление, характеризовать другие известные или, напротив, оставшиеся незамеченными произведения?..

4. Что заставляет вас обратить внимание на вышедшую переводную книгу: статус бестселлера, присужденная премия, рецензии в зарубежных газетах или в Интернете, марка того или иного издательства, "серийность", тема, имя переводчика — или ваше знание других произведений этого автора; его слава и так далее? Обращаетесь ли вы чаще к книгам известных писателей или к новым писательским именам?

5. Рассчитаны ли ваши рецензии на определенную аудиторию?

6. Недавно в одной из газет встретилось такое утверждение: "Хорошо продаются только отрецензированные книги" — согласны ли вы с этим? Не значит ли это, что рецензии — один из способов рекламы?

7. Когда Синклеру Льюису присудили Пулитцеровскую премию за роман "Эроусмит", он отказался ее принять в знак протеста против идеи лучшей книги года. Вас не смущает сама идея соревнования в культуре, расцветшая в наше время пышным цветом?

8. Вас не пугает общепринятая сейчас практика непременной легкости чтения, книги как части индустрии развлечений, которая действует согласно принципу: каждая книга должна приносить прибыль? Может ли критик или книжный обозреватель стоять на других позициях и противостоять "цензуре рынка"?

9. Книжный обозреватель и критик — это одна и та же профессия? Известно, что в прежние времена критик играл огромную роль в искусстве. Сохраняет ли критик влияние сегодня?

10. Как вы думаете, почему публикации в "толстых" журналах практически никогда не бывают предметом рецензирования? Представляют ли для вас интерес публикации в "толстых" журналах?

11. Остается ли у вас время на "бескорыстное" чтение — для себя?

Лев Данилкин

Обозреватель журнала "Афиша"

1. По-моему, нет. Насколько я понял, мне платят деньги за то, чтобы я искал хорошие тексты: поэзию, романы, комиксы, науч-поп, — без разницы, хоть кулинарные книги. Другое дело, что с иностранными книгами ты можешь воспользоваться экспертными заключениями других людей, а с

отечественными — нет, тут надо самому принимать решение, и поэтому, кроме компетенции, здесь включается азарт. Ну и, в конце 90-х — начале нулевых, когда вал импорта явно — и несправедливо — душил отечественного производителя, я нарочно подыгрывал русским книгам, даже если они были очевидно слабее иностранных; как Хоттабыч штанги раздвигал в воротах. Сейчас такого рода протекционизм уже не требуется; более того — дела в русской литературе обстоят лучше, чем когда-либо.

Мои приватные предпочтения — биографии очень странных людей, я даже не хочу называть имена этих существ, потому что они все равно либо никому не известны, либо вызывают у нормального человека аллергическую реакцию; к сожалению, это не то, что можно рекомендовать широкой публике.

2. Если под публицистикой подразумевать non-fiction вообще: науч-поп, биографии, травелоги и журналистские расследования, — то потому, что здесь всякая история фальсифицирована гораздо больше. Соответственно, этот сектор словесности по естественным причинам просто не мог развиваться теми же темпами, что внутри англо-американской ситуации. Русский fiction, да, всегда конкурировал с западным на равных и даже, были времена, подавлял тамошний; а non-fiction — нет. Нет традиции — поэтому и интерес меньше. Хотя сейчас люди только распробовали таких авторов, как Гладуэлл, Наоми Кляйн, Доукинз, а, однажды приучившись читать такие книги, остановиться трудно. Я стараюсь сейчас составлять рубрику таким образом, чтобы хотя бы одна книга из четырех-пяти была публицистической, это своего рода квота.

3. Да, представлять автора — всегда мучение: пространство рецензии ограничено, а места на "вводные характеристики" уходит гораздо больше, — и приходится комкать мысли, поневоле быть поверхностным, ограничиваться парой общих замечаний, случайно выхваченных деталей.

Но неизвестных отечественному читателю авторов можно "найти" и среди иностранцев. Я когда-то обнаружил таким образом Бенаквиста: какое-то минское издательство выпустило его книгу в страшной обложке — и за много месяцев, пока она валялась в магазинах, никто, кажется, ни единого экземпляра не купил. А книга, между прочим, была "Сага". Алена де Боттона я в свое время так и "нашел"; правда, он пока не прижился в России.

4. Вы очень точно сами назвали практически все факторы.

На самом деле, я как читатель переводной литературы сформирован — раскрою карты — внутри той парадигмы, которую на протяжении многих лет задавала "Иностранка" (журнал, разумеется); именно та версия зарубежного литературного процесса, которая была представлена там, по сути, стала базой всех моих знаний на эту тему. Уже дальше мои вкусы определенным образом мутировали, но набор "главных" героев — вплоть до моего любимого иностранного писателя, Джулиана Барнса — взялся именно из журнала. Так что, собственно, сформированный журналом канон — и есть мой главный ориентир. Сознательно или бессознательно, я отыскиваю то, что ему соответствует — ну или, наоборот, очевидно из него выламывается.

У меня есть, впрочем, свои идиосинкразии. Я несколько "через губу" воспринимаю современную французскую литературу — но, разумеется, подилетантски: я не то что знаю, что она слабее, например, британской, просто мне так кажется, и я не хочу отказываться от этого своего предвзятого мнения; ну да, в конце концов, именно персональными заблуждениями мы ведь и отличаемся друг от друга.

5. На людей, которые готовы экспериментировать с программой для чтения. Конечно, сегодня Барнс, завтра Проханов, послезавтра Зебальд, а потом графический роман — довольно странное меню, но все-таки оно лучше, чем проверенная диета из Мураками, Акунина и Фаулза.

6. Про то, какие книги хорошо продаются, — это, к моему глубокому сожалению, не ко мне; в мои обязанности не входит отслеживать резонанс на свои тексты. Однако, ничего не зная о том, какие книги хорошо продаются, я много знаю о том, какие не продаются вовсе. В этом смысле у меня богатый личный опыт: я являюсь автором "ворстселлера" — книги "Человек с яйцом": на эту книгу было много рецензий, она попала в шорт-листы премий "Большая книга" и "Национальный бестселлер", меня даже показали по телевизору — но ее никто не покупал. "Ergo, — замечаю я, — автора утверждения неправильно информировали, отрецензированные книги продаются плохо".

7. Плохой пример: Пулитцеровскую отказался — а Нобелевскую ничего, слопал.

А чем, собственно, так уж плоха идея делегировать кому-то — пусть даже сомнительным личностям — выбирать лучшее в условиях сверхизобилия, когда выбор — самое мучительное? Потом, что значит "в наше время"? А Марсий с Аполлоном не соревновались, что ли?

Да нет, на самом деле все могло быть гораздо хуже: слава богу, писателей еще не заставляют лупить друг друга на ринге — ради того чтобы литература, старомодный вид искусства, выглядела более "зрелищной" и "привлекала новую клиентуру". Все-таки тут важно, что книги, да, сравнивают, но самих авторов не стравливают друг с другом. Пока не стравливают; книгто становится все больше, и обычные способы отбора "самых главных" работают все менее эффективно.

8. В самой идее "легкости чтения" нет ничего дурного — пушкинские повести читать легко, и Пелевина легко. "Противостоять" рынку — заведомо проигрышная позиция; сейчас технология манипуляции потребителем развита настолько, что, пока вы будете стоять на других позициях, вам втюхают все что угодно, вы даже в сторону не сумеете отскочить. На самом деле рынок вовсе не требует от авторов писать плохо; рынок просто смотрит на ухудшение качества сквозь пальцы, позволяет писать плохо. А вот критик, справляющийся с задачей отфильтровывания хороших текстов от плохих, это — перефразируя Адама Смита — видимая рука рынка.

9. Непростой вопрос; мы ведь даже не знаем, бегемот и гиппопотам — это одно животное или все-таки нет, а с книжным критиком и книжным обозревателем все еще запутаннее. Что до "прежних времен", то в прежние времена количество контента — то есть объем опубликованных произведений — было в миллион раз меньше, а критиков примерно столько же, сколько сейчас. Соответственно они могли не только "обозревать" — отбирать и оценивать, — но и указывать художникам, что можно и что нельзя, как надо и как не надо, формировать эстетику, гуртовать производителей контента; у них были возможности и время на то, чтобы плотно работать с небольшим количеством текстов — и "влиять". Теперь, когда количество текстов/произведений искусства в мире растет экспоненциально и, чтобы все это продавать, придумали маркетинг, отношения критика и искусства неизбежно трансформировались. Главная задача критика — играть против маркетинга, игнорировать ангажированные мнения продавцов, самому фильтровать и отыскивать. Ни один критик сегодня (в России по крайней мере) не может перебить успех книги, которая по каким-то причинам сама по себе хорошо продается: сколько бы вы ни говорили, что Глуховский — посредственность, его деревянную прозу все равно будут мести с прилавков. Но критик может сделать так, чтобы о писателе, о котором никто слыхом не слыхивал, вдруг узнали — и начали читать. Критик не может уменьшить чьи-то продажи, но может — увеличить. В этом смысле, да, бывают влиятельные критики.

10. Почему нет? Прошли времена, когда в "толстых" журналах было нечто величественное или, наоборот, одиозное, когда напечататься в них было неслыханной честью или, наоборот, означало — осквернить себя, выва-

ляться в "братской могиле". Нет, журналы сейчас — это, по сути, ежемесячно обновляющийся сайт, на сайт этот, по историческим причинам, заходят много людей; если вам нужна аудитория — пишите и туда тоже.

11. Нет. Но все равно быть литературным критиком — это dream job.

Григорий Дашевский

Обозреватель "Коммерсантъ-Weekend"

2. Наверное, пропорция рецензий примерно соответствует отечественному спросу. Точнее, так: большая часть невымышленных книг (non-fiction) у нас распределена по узким секторам, где любители военной истории читают свое, а любители эзотерики — свое, а вот общеинтересного non-fiction, предназначенного для того условного среднего читателя, к которому обращены например романы, издается действительно мало. (Может быть, исключение составляют только биографии). Издательства здесь просто следуют за обществом: non-fiction удовлетворяет желание общества знать подробности и подоплеку тех картинок, которые ему показывает телевидение, — а это желание у нас пока что довольно слабое, нам хватает самих картинок и возмущения ими.

7. Если думать, что "Лучшая книга года" должна быть действительно лучшей, то есть если думать, что на конкурсах ищут правду, то такая идея, конечно, покажется странной и смутит кого угодно. Но ведь никто не верит всерьез, что на конкурсе "Мисс Вселенная" действительно ищут самую красивую девушку этой самой Вселенной. Все понимают, что конкурсы красоты — это просто такое мероприятие: для одних — работа, для других — развлечение. А с литературными конкурсами не всегда ясно, какая тут делается работа и кто тут развлекается. И если рабочие и развлекательные стороны литературных конкурсов будут очевиднее, то "Лучшие книги" перестанут нас смущать.

10. Кажется, в газете "Время новостей" журнальные публикации регулярно рецензируются наравне с книгами, так что "практически никогда" — это преувеличение. По-моему, причина здесь простая: рецензия в газете — это не сообщение о литературном событии, а совет потенциальному покупателю — надо ли покупать данную книгу или нет. Хорошо это или плохо, другой вопрос, но в большинстве изданий дело обстоит именно так. А отдельный номер журнала не воспринимается (и не подается) как отдельный товар. Поэтому и торгового совета по его поводу дать нельзя — значит, и рецензию писать незачем. Вроде бы рецензия на журнальную публикацию могла бы подразумевать другой совет — "пойдите в библиотеку и прочтите" или "пойдите на сайт 'Журнальный зал' и прочтите", то есть совет, как потратить не деньги, а время, — но, видимо, считается, что такие безденежные советы люди получают друг от друга, а не с газетных страниц.

Елена Дьякова

Обозреватель "Новой газеты"

1. Нет, территории такой не существует: газета всеядна, и я — вместе с нею. Существуют скорее запретные зоны: "Новая газета" не рецензирует кулинарные книги (хотя они идут на издательский рынок бронеколоннами), почти не пишет о детективах и триллерах, совсем — о дамских романах. Хотя написать большой обзор "Дамский детектив как модель мира" было бы любопытно и небесполезно.

2. Полагаю, по той же причине, по какой слушатели лекций "Полит.ru" умещаются на втором этаже клуба "Bilingua", мирно занимая половину одного из залов. Сколько душ пришло слушать Цфасмана ("Судьбы математи-

ки в России") или Левинсона ("Средний класс и кризис")? Никак не более восьмидесяти.

У нас, видимо, сейчас почти нет слоя людей, ощущающих личную интеллектуальную ответственность за настоящее и будущее России. Тем более за ближнее будущее мира. Нет и слоя студентов, планирующих когда-либо примкнуть к этой "элите ответственности". Потому даже такие "горячие" публицистические книги как "Ярость и гордость" Орианы Фаллачи (при всей спорности позиции автора — и литературного качества текста) у нас проходят тихо.

Ни подробное свидетельство публициста, ни его интеллектуальный вызов читателю в РФ-2009, по-видимому, особо не нужны.

Пишу об этом с грустью: когда премия "Улисс"[1] присылает свои списки номинантов, чуть не все аннотации в шорт-листах дразнят мое читательское любопытство.

3. Да — хотя и довольно редко. В "самых звездных" случаях писателя не надобно представлять: переводить и издавать стали быстро, путь Уэльбека или Тома Стоппарда вполне известен и нашей аудитории. В остальных — увы, газета лапидарна, контекст сведен к скороговорке.

4. Статус бестселлера скорее пугает — и чем дальше, тем больше. Марки издательств (и российского, и "родного"), имя переводчика — да, это критерии.

Что касается знания зарубежных авторов... боюсь, у многих из нас (у меня во всяком случае) оно весьма неполно. Заметьте, в последние годы в России и нобелевских лауреатов начинают активно переводить и издавать после присуждения премии, но не до (исключение составляют Гарольд Пинтер и Орхан Памук). Помню, перед Парижским книжным салоном 2005 года, где страной-гостем была Россия, посольство Франции в Москве снабжало книжных обозревателей сборником статей французских критиков "Le roman français contemporain"[2]. Я этот том прочла и поняла, насколько моя, на бегу созданная картина данного мира отличается от реальности. (По крайней мере от картины мира, созданной четырьмя почтенными парижскими критиками.)

Конечно, читатель переводной литературы весьма зависит от посредников. От переводчика, от издателя, от превосходящих сил книжного пиара и рекламы. Но, боюсь, это неизбежно.

5. Если считать таковой до-сих-пор-вообще-читающих-книжки, то да.

6. Отчасти согласна. Хотя отлично помню, что двадцать лет назад было решительно не так, ergo — есть другие механизмы создания славы. Рецензия в любом случае, при любом устройстве книжного рынка — вешка, дорожный знак, призванный обратить внимание на... Так она и работает.

Мне кажется: пора искать подлинную оценку книги читающей публикой в "продажах второй, третьей, седьмой волны". Когда вышел роман Алексея Иванова "Золото бунта" — да, о нем много писали, тем самым отчасти и продвигая новый текст. Но далее в игру вступила старая могучая сила — один студент говорил другому: "Полная чума!"

Рекламки в вагонах метро смыты года три назад — а "Золото бунта" продается, продается и продается. И этот эффект пиару уже не подвластен.

А сколько "бестселлеров месяца" после первой волны продаж легли на дно? Никто не вспомнит их через год. Остатки тиражей уйдут на лотки "Каждая книга — 40 рублей". Но обязательно взбухнут новые пузыри типографской краски — того же качества.

7. Пожалуй, нет. При существующем изобилии заглавий и малости тиражей, премия становится вехой... ну хоть какой-то. В отечественном теат-

1. The Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage.
2. "Современный французский роман" (*франц.*).

ре премиальный институт как институт селекции работает лучше, чем в словесности (впрочем, там и выбор имен адекватней). И все же — всякая премия есть "золотой софит", направленный на автора и его сочинение. И это кажется мне разумным.

8. Да, пугает. Да, может. Но каждая из этих тем требует целого трактата.

9. Нет, это разные профессии (хотя... чего-чего не отрецензировал труженик Белинский). О влиянии критика нынче я бы говорить не стала. Прежде всего я не вижу окрест критиков с личной эстетической программой, которую они формулируют и проповедуют. Да и литературных школ-направлений не вижу.

11. Скорее уж — на бескорыстное перечитывание. Но это все проверенные товарищи: Диккенс, Лесков, Розанов...

Майя Кучерская

Обозреватель газеты "Ведомости"

1. Когда отечественный автор, работающий на поле высокой литературы, выпустил роман — это всегда событие. И не откликнуться на него было бы просто непрофессионально. Да и непатриотично. Поэтому я стараюсь писать про "наших" писателей всегда. Что до поэзии, то должна честно признаться, я не очень хорошо разбираюсь в современной поэзии. Мои вкусы и пристрастия — плавно перехожу к последнему вопросу — лежат в гораздо более раннем времени, я очень люблю Мандельштама, кое-что из Цветаевой, обэриутов, да мало ли, неважно, просто с современными поэтами мне тяжело. К тому же газета "Ведомости", в которой я служу, рассчитана на публику, которая поэзией не слишком интересуется, так что я вполне могу себе позволить любить Серебряный век. В прозе же моя самая давняя любовь — классика XIX века, то и дело урывками перечитываю и переслушиваю на аудиокнигах Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина.

2. Потому что инструментарий для анализа публицистических книг практически не разработан. К тому же, чтобы рецензировать публицистику, надо уметь хорошо думать, быть специалистом в данной области, по сути, быть конгениальным автору. Не всем это по силам. Ну а еще человек, который покупает публицистическую книгу, и так знает, чего он хочет, ему не нужны путеводители и гиды. У нас интерес к публицистике обычно продиктован интересом к автору высказывания, к личности, стоящей за данной книгой. Посредник в этих отношениях не нужен.

4. Всего понемногу. Важна и репутация издательства, которое не опускается ниже определенного уровня, и репутация переводчика, лучшие из которых тоже не позволят себе переводить совсем уж ерунду. Я доверяю вкусу издателя и переводчика. Премиальная история книги тоже учитывается, но лишь при условии, что речь идет о самых крупных наградах — Нобелевке, Букере, Гонкуре... И все же ни один из перечисленных критериев не является для меня определяющим. Всегда присутствует еще что-то, невидимое, на уровне интуиции и подсознания даже. Про одних писать хочется и интересно, без видимых причин. Про других — нет, даже если они трижды лауреаты и выпущены отличниками переводческого и издательского производства.

А что до известных и новых авторов — это особое счастье для рецензента открыть талантливого писателя, неизвестного прежде широкой публике, но случается такое крайне редко.

6. Не согласна. Рецензия, увы, никакая не реклама. Как самоубийственно это ни звучит. Хотя рецензия может повлиять на продажи, но незначительно и лишь в том случае, если она появилась в правильном месте и про-

звучала "из правильных уст". Но иные отрицательные рецензии для меня лишь повод приглядеться к разруганной книжке повнимательней.

И все же для продаж главное — система книгораспространения, дистрибуция. Скажем, издательство "АСТ" может себе позволить выпускать книги большими тиражами, потому что имеет десятки магазинов-филиалов по всей стране. Это очень просто, хотя для издательств, не имеющих таких возможностей, очень грустно. А рецензия... хорошая, я имею в виду, — это тонкое и высокое искусство, изысканная песнь своего для своих. Вовсе не ради продаж.

7. Меня не смущает. Писательский труд — тяжкий. Писатель — по определению подвижник, который часы и часы проводит в одиночестве, в творческих муках; минуты вдохновения, счастья, прозрения — редки, писать хорошую прозу, даже если ты гений, долго и тяжело. И значит, никакая, даже самая престижная, премия не может быть достойной наградой за все эти муки. Но! Премия может писателя подбодрить, прошептать на ушко: не напрасно, не случайно... Оно, конечно: "Блажен, кто про себя таил / Души высокие созданья / И от людей, как от могил, / Не ждал за чувство воздаянья! / Блажен, кто молча был поэт..." Да, но слаб человек. Без общественного признания трудно. Я уж не говорю про то, что на литературные заработки у нас по-прежнему, как правило, не проживешь, а денежная премия — подспорье. При том что я сама терпеть не могу все эти нервозные испарения, которые источает любая премия, и вижу не хуже Льюиса, как велика в присуждении любой премии доля везения и роль случайных, не имеющих никакого отношения к литературе обстоятельств, и все же... Если премий, литературных состязаний много, у каждого автора шанс выиграть повышается, и значит, пусть будет побольше этих ужасных состязаний — по крайней мере до тех пор, пока не придумали других столь же действенных форм поощрения авторов.

8. Обычно критик и книжный обозреватель на других позициях и стоит. Ведь кто наши критики? Сплошь филологи. Их на филфаках учили любить слово, а не рынок, поэтому книжные обозреватели обычно очень щепетильно относятся к качеству рецензируемой книжки и книги легкие, условно говоря, детективы Донцовой-Дашковой, предпочитают не рецензировать. Что же до самой ситуации, в которой книга — развлечение на два-три часа, это факт, которому критик противостоять не в силах. Но в силах писатель. Вот он может создать не очередную жеваную промокашку, пусть и подслащенную, а Роман. Охотников же до серьезной, глубокой прозы попрежнему много, так что пусть этой прозы будет побольше. Только таким и может быть противостояние "цензуре рынка".

9. Профессия "книжный обозреватель", по-моему, все еще не сформировалась. Можно провести тест и задать вопрос тем, кто пишет книжные рецензии в газетах, глянце, тонких журналах: кто вы по профессии? Уверена, что людей, которые ответят "книжный обозреватель", назовут себя так не по должности, а по существу, окажется очень мало. Критиков пока чуть больше, но таких, которые оказывают влияние на литературный процесс, — тоже единицы. Можно соглашаться или не соглашаться с Андреем Немзером, но отрицать, что слово его имеет в литературном сообществе реальный вес, невозможно. Однако на этом список влиятельных критиков, пожалуй, и заканчивается. Потому что Лев Данилкин — может быть, и влиятельный, но никак не критик, а именно что рецензент, обозреватель, выхватывающий из книжного потока любопытные издания, их рекомендующий, но не пытающийся заниматься критикой — то есть исследовать литературный процесс.

Почему все это происходит, тоже известно. Не осталось формата, в котором критик сумел бы развернуться. Аналитическая художественная критика сегодня не востребована просто потому, что ей нет места в современ-

ном медийном пространстве. Аналитике нужен простор. Много страниц, мелкий шрифт. Словом, "толстый" журнал. Но в последнее время жизнь "толстых" журналов слишком уж маргинализировалась, чтобы быть местом для публикации актуальной и влиятельной критики. Вижу, что как раз об этом ваш следующий вопрос.

10. Да. Я по-прежнему люблю "толстые" журналы, по-прежнему вижу, как профессионально и талантливо работают их редакторы, по-прежнему понимаю, что публикация в толстом журнале обычно равносильна знаку качества, но не могу не ощущать, на каком-то почти уже инстинктивном уровне (что впрочем, подтверждается и цифрами тиражей), что время "толстых" журналов уходит, практически ушло. Просто потому, что читатель толстого журнала скорее принадлежит к старшему поколению, а значит, такого читателя все меньше. Жаль. Жаль — в силу собственной привычки к подобному чтению. Но это скорее факт моей личной биографии, для развития же литературы в целом особой беды я в этом неизбежном угасании не вижу. Тем более что полного угасания — я уверена! — не произойдет. Просто постепенно "толстые" литературные журналы превратятся в чтение для совсем уж узкого круга — по крайней мере такова судьба подобных журналов на Западе. Что ж, пусть "толстые" журналы читают только те, кому это действительно нужно.

11. Увы! Совсем мало, практически нет. Но если вдруг и открываются такие временные окошки — всегда гляжу из них в сторону классики, и нашей, и западной, XIX и XX веков. Классика никогда не обманет.

Лиза Новикова

Литературный критик

1. В начале 2000-х рецензентов нередко попрекали тем, что они слишком много внимания уделяют иностранной литературе в ущерб отечественной. Но тогда казалось, что никакого смысла в самоограничении нет. Ведь гораздо интереснее писать и о российской, и о зарубежной прозе, отыскивать сходство и различия. Сейчас, когда рецензий как таковых становится все меньше, а литературное пространство все сужается, действительно начинаешь предпочитать разговор об отечественной литературе. В конце концов вряд ли на Филипа Рота или Паскаля Киньяра повлияют заметки, написанные кириллицей. А вот прозаик Иван Иваныч может и прислушается к критику-соотечественнику. Но, с другой стороны, пока Иван Иваныч "рожает" шедевр, почему бы не отрецензировать того же Филипа Рота?

4. Все это влияет. Премии — потому, что это "фишки" в своеобразной литературной игре. Марки некоторых зарубежных издательств и зарубежные рецензии могут стать рекомендациями и без всяких премий. Соответственно и имя российского переводчика тоже значимо. Иногда информационный шум становится уже нестерпимым: так, я не могу дождаться, когда же переведут "2666" Роберто Боланьо или "Миллениум" Стига Ларссона. Хотя, конечно, новых Дэвида Лоджа и Эндрю Крами жду столь же нетерпеливо.

5. Наверняка каждый критик представляет себе "идеального читателя". Но все-таки благодаря Интернету аудитория стала совершенно непредсказуемой. Или, например, радио. Идет человек по универсаму, в закуток с книгами принципиально не заглядывает, но на весь магазин звучит радио, а там вдруг про книги говорят...

6. Конечно, рецензия для книги — как плащик во время дождя. То есть, если книга стоящая, она в любую непогоду выстоит, но критическое слово замолвить за нее все же стоит.

7. Кажется, разговоры о том, нужны ли литературные премии, остались в прошлом. Сегодняшней словесности нужно все: любые формы поддержки и поощрения. Причем не только денежные. Вот, например, недавно стало известно, что в Тасмании научились делать бумагу из помета вомбата. Так что книгоиздание теперь сможет выжить и в самых нелегких условиях.

8. Об относительности понятия "цензура рынка" интересно сказано в давно переведенной у нас книге Джона Сибрука "Nobrow". А критику и книжному обозревателю как раз ничего другого и не остается, как стоять на своих позициях, формировать собственный вкус и навязывать его читателю.

9. Критик не забывает высказываться о "литературном сегодня", озадачивает читателей развернутыми обзорами современного литературного пейзажа. Рецензент – это более прикладная профессия. Он похож на репетитора: возится с теми читателями, что не успевали следить за литературным процессом, но хотят быстро во всем разобраться.

11. Честно говоря, без этого просто не получится читать современную литературу. Время от времени нужно "почистить себя" под Салтыковым-Щедриным и Чеховым.

Наталия Бабинцева
Критический поворот

Так уж случилось, что этимологически слово *критик* (kriticos, от глагола krino, – человек, способный вершить суд) происходит от того же корня, что и *кризис*. Возможно, это родство сыграло свою роковую роль: о кризисе критики говорят со времен жанрового определения литературной критики. Споры о ней неизменно ведутся вокруг еще одного понятия, имеющего с ней общую корневую природу, – *критерий*. Есть ли объективные критерии оценки, позволяющие человеку, занявшему критическую позицию, вершить суд над литературным произведением? И к чему собственно относить это явление – к области литературы, публицистики, филологии?

Готовясь к написанию этих заметок, я прочитала выложенную в Интернете дискуссию конца 90-х. Литературоведы и писатели круга "НЛО" спорили о роли критики в литературном процессе и приходили к неутешительным выводам: отечественная критика не соответствует западным стандартам, критики заняты утверждением своего "я", профессиональная литературная критика уступила место газетной публицистике. Традиционный набор претензий, заставивший ностальгически улыбнуться.

90-е годы были "золотым веком" отечественной публицистики – рецепцией недосостоявшихся 60-х. Бывают такие редкие моменты в истории, когда рефлексия творчества становится едва ли не актуальней самого творчества. Когда мы с друзьями и коллегами в середине 90-х придумывали газету "Ex libris", интеллектуалы обеих столиц читали за завтраком колонки Андрея Немзера и Бориса Кузьминского в газете "Сегодня". Появлялись первые переводы актуальной западной литературы и философии: территория только осваивалась читателем – нужно было замерить глубины и прикрепить буйки.

Советская литературная критика на тот момент себя полностью дискредитировала, требовалась новая система координат. Мы тогда были твердо убеждены, что "формула Сильверса и Эпштайна" – культурных героев, создавших "New York Review of Books", не только абсолютно верна, но распространяется и на наше интеллектуальное сообщество. Именно тогда появилась система рейтингов: "Пять книг недели", "Десять книг года", – которая продолжает работать по сей день. Литературная критика в тот переходный период ненадолго подписала перемирие с академической средой. Университетским профессорам стало тесно на их кафедрах, а нам, редакторам рецензионных изданий, очень хотелось вырастить собственную плеяду публично востребованных интеллектуалов. Мы искренне верили, что книги в центральных книжных магазинах будут продаваться с наклейками "Выбор редактора NN" – по той же схеме, что и "editor's choice" в США и Великобритании, определявший вкусы читающей публики.

Задача литературного критика тогда не ограничивалась простым рецензированием. Обозреватели центральных газет, оставившие за собой право устанавливать литературную моду, создавали тексты, которые выходили далеко за рамки темы, предложенной автором книги. Литературу стремились вписать в общекультурный и актуальный философский контекст, анализируя ее с точки зрения смежных дисциплин. Критики не столько "критиковали" литературное произведение, сколько стремились сконструировать определенный контекст его восприятия. Сам же критический текст тогда рассматривался как независимый литературный кунштюк или автономное исследование – эту школу мы переняли у тех же "нью-йоркских интеллектуалов". Предполагалось, что опыт "культурного прочтения" литературного текста возбудит читателя и станет образцом для подражания.

90-е были временем иллюзий и экспериментов. Редакторы рецензионных изданий и разделов полагали, что

© Наталия Бабинцева, 2009

их усилия приведут к формированию широкого круга заинтересованных читателей – так называемой интеллектуальной элиты. Это сообщество не должно было ограничиваться гуманитарным академическим кругом, а в идеале – объединить широкие массы эрудированных читателей, обладающих хорошим вкусом и культурным бэкграундом. Тогда же была предпринята попытка внедрить в наши СМИ систему литературных колумнистов – людей, хоть и не связанных с литкритикой узами профессиональными, но обладающих весом в академическом сообществе, или же узнаваемых писателей. Интерес к тому, как один известный человек критикует работу другого, казалось, должен был послужить хорошей приманкой для умного читателя.

Я так подробно останавливаюсь на ситуации, сложившейся в 90-е, вовсе не по причине мучающей меня ностальгии. Но если уж стоит задача определить место критика в культурном пространстве, то 90-е были идеальным временем для отстаивания критической позиции. Можно говорить даже об особом феномене отечественной публицистики: критический текст 90-х – опыт вдумчивого и прочувствованного чтения, апеллирующий не только к факту появления нового литературного произведения или перевода, но и к собственному интеллектуальному опыту.

К сожалению, пространство Рунета тогда еще не развернуло свою виртуальную экспансию: основной массив этих текстов покрылся пылью, отдельные энтузиасты пытались выложить эти опусы в своих ЖЖ, издательство "НЛО" выпустило сборники статей отдельных критиков. Но получить адекватное представление о сложившемся в то время уникальном критическом дискурсе можно, пожалуй, лишь открыв функционирующий в данный момент портал openspace.ru. Его создатели заимствовали критическую модель рецензионного издания 90-х, оснастив его возможностями современных виртуальных СМИ и пригласив на ведущие роли известных критиков из тогдашних изданий.

Почему эта модель потерпела столь сокрушительное поражение – предмет отдельного культурологического исследования. Когда в разгар кризиса 98-го инвесторы издательства "Независимая газета" подсчитали реальный тираж газеты книжных рецензий "Ex libris", выяснилось, что он не превышает 5 000 экземпляров. Круг "интеллектуальной элиты" не расширился дальше Садового кольца и, по сути, объединял тех, кто и без того были лично знакомы через одного. Знаменитый отдел культуры газеты "Сегодня" к тому времени приказал долго жить, закрылся проект газеты "Русский телеграф", созданный по той же модели. Новая экономическая и культурная ситуация требовала иного способа критического высказывания.

Многие известные литературные критики 90-х на рубеже тысячелетий обосновались в стремительно расширяющемся пространстве Рунета. Среди достойных примеров можно назвать "Книжную полку" "Русского журнала", страницу Вячеслава Курицына на сайте Guelman.ru. В нынешней ситуации критик, стремящийся обрести круг постоянных и заинтересованных читателей, сохраняя при этом возможность говорить от первого лица, не ограничиваясь пересказом литературного произведения и коротким артистичным комментарием к нему, имеет, по сути, одну эффективную стратегию – персональный блог в Интернете. Современного читателя – в особенности молодого и продвинутого – не слишком интересуют культурологические выкладки, связанные с появлением того или иного литературного текста. Сейчас гораздо более востребован личностный подход: короткие импрессионистичные заметки от первого лица, в которых автор способен передать некие индивидуальные переживания, мысли и ассоциации, навеянные появлением того или иного литературного произведения.

Литературные колумнисты западных таблоидов давно взяли на вооружение этот способ общения с аудиторией. Система Web 2.0 позволяет читателю писать свои комментарии и создавать альтернативные рецензии, на которые профессиональный и заинтересованный критик оперативно и живо откликается. Таким образом, вокруг вышедшего литературного произведения создается живое поле дискуссии и увлекательный в своей эклектичности и многоликости критический интертекст. К сожалению, в нашей "критической среде" эта форма "прикармливания" потенциального читателя выстроена не слишком грамотно.

Многие профессиональные критики имеют свой ЖЖ, на страницах которого они выступают как частные лица и лишь иногда, вскользь, касаются своей профессиональной деятельности. С недавнего времени обозреватель журнала "Афиша" Лев Данилкин ведет на страницах afisha.ru блог о книгах — и это та модель, которая представляется наиболее эффективной. Очень важно, чтобы "дневниковые" высказывания современного литературного критика существовали в информационном поле актуального издания — виртуальной версии газеты или журнала, — тогда они обретут особый вес и привлекут не только случайных читателей, но и профессиональное сообщество. Любой современный писатель, научившийся выходить в сеть и набирать в поисковике свое имя, раз в неделю обязательно "мониторит" появившиеся в сети свежие отклики на свое творение.

В какой-то момент в начале "нулевых" нового столетия пиар-отдел издательства "Амфора" придумал грубый, но эффективный способ воздействия на читательскую аудиторию. Книги актуальных современных авторов стали выходить со слоганом: "Читать модно!" Многих это рассмешило, поскольку тогда же один женский журнал развернул схожую рекламную компанию: Москва была увешана билбордами с изображением анекдотической блондинки с книжкой в руках, которая радостно делилась с прохожими свежим открытием: "Быть умной — модно".

Необходимость писать эти заметки настигла меня в тот момент, когда я пребывала в одной из самых отсталых стран "третьего мира" — Камбодже. В одном из немногих крупных камбоджийских городов Сиемреапе наличествует один единственный магазин, где собрана литература на иностранных языках. При входе стоит стеллаж с надписью "Модные авторы". Внимательно его изучив, я удивилась полному соответствию этого ассортимента тому, что выложен на столе топ-бестселлеров книжного магазина "Москва": Иэн Макьюэн, Джулиан Барнс, Халед Хоссейни, Ник Хорнби, Дуглас Коупленд, Александр Маккол Смит, Филип Пулман, Элис Сиболд, Сесилия Ахерн. Обложки этих книг пестрят выдержками из критических рецензий, опубликованных в уважаемых изданиях. По сути, современный профессиональный критик сталкивается сейчас со сложившейся системой международных бестселлеров, в создании которой принимает лишь косвенное участие.

Безусловно, рейтинги, ориентирующие читателя в затоваренном пространстве книжного бизнеса, играют свою роль. Потому уважающие себя таблоиды и публикуют "лучшие книги" недели, года, десятилетия, века. Но при составлении такого рейтинга или при выборе книги для рецензии критик не может не учитывать выхода в свет литературного произведения "топового" автора. Что бы ни написала Джоан Ролинг — ей обеспечены критические отзывы ведущих литературных изданий и место в топ-листе. По сути, профессиональный литературный критик сейчас вынужден обслуживать систему международных и транснациональных бестселлеров. К созданию "медийного шума" сам он причастен мало — для этих целей аккумулируются силы эффективного пиара, и голос человека пишущего трудно различим в потоке децибелов. В этом смысле мне кажется смешной и нелепой полемика, которую периодически развязывают наши критики из круга "'толстых' литературных журналов". Их издания выходят ничтожными тиражами и не имеют элементарного медийного подспорья — в виде простенького сетевого ресурса. Но эти люди продолжают до хрипоты спорить о том, какую роль они призваны играть в современном литературном процессе: кого им воспитывать — читателя или писателя.

Недавно я интервьюировала британского топ-автора Джонатана Коу, и он спросил меня с усмешкой: "Вы видели хоть одного писателя, который стал бы лучше писать под влиянием критики?" Я рассмеялась. Что касается современного читателя, то он с благодарностью принимает грамотные советы человека, который способен сориентировать его в море книжной продукции. Поэтому мне представляется эффективной такая форма, как рекомендательный портал или рекомендательное издание. К сожалению, на данный момент удел критика — короткий и яркий текст, цель которого дать понять заинтересованному человеку, нужно ему это читать или нет. Хотите большего — ведите блог. Значит ли это, что литературная критика очередной раз в кризисе? Не больше, чем все вокруг.

Ольга Макарова
Некоммерческие сноски

Начнем с утверждения вроде бы самоочевидного: добросовестный переводчик старается извлечь из книги, над которой работает, авторские идеи, где бы они ни прятались — в тексте, за текстом, между строк... — и любой ценой донести их до читателя. С этой аксиомой, быть может, возьмется спорить лишь издатель, чья цель — реализовать "конечный продукт" с максимальной выгодой. С издателем же спорить трудно, и бывает, что подобный спор заканчивается не в пользу переводчика. В нашем, например, случае — счетом 3:1.

"Мир тесен"[1] вместе с романами "Академический обмен"[2] и "Хорошая работа"[3] составляют трилогию, по мнению критиков, давно ставшую культовой в среде интеллектуалов-гуманитариев. Дело в том, что она относится к жанру университетского романа, причем автор знаком с предметом не понаслышке: около тридцати лет отдал он преподаванию английской литературы в Бирмингемском университете. Дэвид Лодж утвердил себя также в качестве одного из авторитетнейших теоретиков постструктурализма, что естественным образом проецируется на его художественную прозу. Так, по словам обозревателя Льва Данилкина, "...если в первом романе ["Академический обмен". — *О. М.*] в основе сюжета была *бинарная структура* (обмен Моррисса Цаппа и Филиппа Лоу), базовое понятие структурализма 60-х, то когда Лодж берется описывать постмодернистскую феерию конца 70-х ["Мир тесен". — *О. М.*], в качестве персонажной модели он выбирает постструктуралистскую *ризому*, грибницу без центра и четких границ: в этом романе главных героев — человек 20"[4]. Кстати сказать, из этой грибницы произрастают прелюбопытные "грибы": например, крупнейший в мире филологии авторитет Артур Кингфишер, он же Король-Рыбак, который своими портретными чертами и кое-какими деталями биографии напоминает великого лингвиста Романа Якобсона.

Столь же сложным оказывается на поверку и сюжет романа "Мир тесен", в котором рыцарский роман переслаивается мифом о святом Граале и эпизодами из романтической поэмы Джона Китса "Канун святой Агнессы". Дэвид Лодж — мастер сатирической комедии нравов и положений, которую он трактует в духе Бахтина: роман питается дискурсами, не принадлежащими высокой прозе, а сама комедия не просто развлекает, но выполняет немаловажную культурно-гигиеническую функцию, изображая без иллюзий так называемое ученое сообщество. Отсюда ироничное и порой безжалостно отстраненное отношение автора к столь близким ему обитателям академического мира, которое было с одобрением встречено критикой: "...он обессмертил всех этих 'людей в футлярах' и 'синие чулки' обоих полов, доказав, что про них можно написать целых три занимательнейших и уморительнейших романа"[1]. Нелишне заметить, что романы Дэвида Лоджа переведены на двадцать языков, а "Мир тесен" и "Хорошая работа" к тому же и экранизированы.

Итак, неудивительно, что университетский роман, вышедший из-под пера литературного критика, обладает высокой интертекстуальной насыщенностью, а значит, отличается обилием цитат, и явных, и скрытых, равно как и подразумеваемых отсылок, совпадений, пересечений, намеков, аллюзий, декодировать которые порой непросто даже носителю языка. Заботясь о русскоязычной читающей публике, переводчик, есте-

© Ольга Макарова, 2009

1 Издательство "Независимая газета", перевод О. Макаровой, 2004.
2. Издательство "Независимая газета", перевод О. Макаровой, 2000.
3. Издательство "Независимая газета", перевод М. Ворсановой. 2004.
4. http://www.afisha.ru/book/657/

1. Л. Новикова; см.: http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=539769&print=true

ственно, стремился свести к минимуму потери такого рода. Этот процесс — "та же добыча радия", и в силу необходимости зачастую извлеченное из "недр" авторского замысла приходится помещать в сноски. В романе "Мир тесен" на четыреста с небольшим страниц текста набралось около двухсот сносок. (Кстати, переводчика вдохновило замечание издателя о том, что первый роман, "Академический обмен", снискал успех не только у гуманитариев, но и у технической интеллигенции). Так что с удовольствием ощущая, что исполняет еще одну важную миссию: почтовой лошади просвещения, — он кое-где добавил в сноски сведения о зарубежных литераторах, а также пояснил реалии и специальные литературоведческие термины.

Однако вердикт издателя был суров и обжалованию не подлежал: сноски придают книге некоммерческий вид и отпугнут тех, кто рассчитывает на необременительное чтение. В ход пошел редакторский карандаш, и две трети сносок... исчезло со страниц романа.

Трудно не задаться вопросом, стал ли "облегченный" текст более доступным для той самой широкой публики, на которую, собственно, и рассчитывал издатель? Не говоря уже о том, что книга утратила немало столь важных для автора ассоциативных связей, а в иных местах стала просто непонятна для многих читателей — по крайней мере тех, что не имеют солидной гуманитарной подготовки. Вот несколько примеров.

Уильям Скит, Фридрих Клебер, Эдмунд Спенсер, Мэтью Арнольд, знакомые филологам по курсу зарубежной литературы, в переводе остались без справочных данных, полезных для других специалистов. Без толкований даются понятия *лингвистика Соссюра, дерево зависимостей, рецептивная эстетика, мимесис и диегесис.* Не всякому понятно, сколь широк охват курса *теория литературы от Колриджа до Барта* и чем именно занимаются *герменевтики из Йейла*, а уж над фразой: *А что вы скажете о его последней книге? Вы читали ее? По-моему, это просто вариации на тему Изера и Яусса* — голову не будут ломать лишь специалисты по рецептивной эстетике.

Таковы же "история с географией": не побывавшему в Германии читателю трудно оценить фразу: *Рука, кладущая трубку на рычажки телефона в элегантном гостиничном номере на Курфюрстендамм...* (тогда как сноска: *Улица в Берлине с дорогими магазинами и ресторанами* полностью прояснила бы ситуацию). Мало о чем скажет и следующее: *В далекой Германии Зигфрид фон Турпиц, который прислал Дезире приглашение на конференцию, спит глубоким сном в спальне собственного дома на окраине Шварцвальда*, если вы не знаете, что *Шварцвальд – живописная местность в Баварии, известная престижными горными курортами.* В итоге образ фон Турпица, малосимпатичного немецкого профессора, не брезгующего плагиатом карьериста и интригана, остается не до конца раскрытым, ибо мы не знаем о важной стороне его жизни — материальном преуспеянии.

Как жаль, что она шлюха, — щеголяя своей начитанностью, театрально восклицает один из героев. И хотя сноска: *Название пьесы английского драматурга Джона Форда* — уцелела, весьма красноречивой детали: дат жизни цитируемого драматурга: 1586—1640! — она лишилась.

Фраза *Например, кто в наши дни читает "Гамлета", не соотнося его с "Пруфроком"?* понятна тем, кто знает *Т. С. Элиота*, а остальные должны смириться с тем, что "Мир тесен" — книга не про них писанная, поскольку потерялась сноска: *Герою стихотворного сборника Т. С. Элиота "Пруфрок и другие наблюдения" свойственен "гамлетизм".*

А если кому неизвестно, что *16 июня* (день, когда разворачивается действие романа Джеймса Джойса "Улисс") – *"День Блума": традиционный праздник, который устраивают в Дублине и других городах мира*, то пусть понимает текст как хочет.

Интересная коллизия возникает и в связи с репликой *Неужели на этот пост уже наметили Юлию Кристеву или Кристину Брук-Роуз?* — ибо автор поместил рядом с реальной исследовательницей лицо вымышленное. Однако этот прием оценит лишь тот, кто знает, кто такая Юлия Кристева.

Во фразе *Они в восторге от солнечных бликов на воде, от шумящего на ветру камыша, от зеленых холмов вокруг озера и от краснеющего вдали Бен-Бульбена, силуэтом похожего на всплывшего кита* — упоминание горы вовсе не слу-

чайно, но целый ряд читателей этого не заметят, так как пала жертвой сноска: *Гора, у подножья которой захоронен прах Уильяма Йейтса, умершего во Франции.*

Для обозначения сложного взаимоотношения между "внешним" и "внутренним" в дискурсивных практиках Жак Деррида ввел понятие "инвагинация" – замечание это, по большей части, доступно лишь философам и врачам, а прочие могут лишь гадать о его смысле, поскольку лишней показалась сноска: *Инвагинация – медицинский термин, означающий впячивание, внедрение (например, отрезка одной кишки в другую). Корень слова имеет также значение "влагалище", что и обыгрывается теоретиками постструктурализма.*

Роман "Мир тесен" полон юмора, иронии и языковой игры. Однако тем же врачам приходится раздумывать над тем, в чем комичность ситуации, когда... *две конференции размещаются под одной крышей, из чего возникают забавные недоразумения. Известен случай, когда один медик лишь на двадцатой минуте доклада "К типологии климакса" сообразил, что попал не на ту конференцию,* поскольку вряд ли многим из них известно, что климакс – термин не только медицинский, но и риторический (*"Климакс" – фигура речи, состоящая в таком расположении частей высказывания, что каждая последующая часть оказывается более насыщенной и выразительной, чем предыдущая*).

Спору нет, хорошо, если книга продается, принося успех (и не только денежный) издателю, переводчику и автору. Сам Дэвид Лодж в одном из своих интервью заметил, что роман есть нечто среднее между произведением искусства и предметом повседневного спроса, так что автор должен позаботиться о том, чтобы интересно было всем: менее изощренного читателя следует увлечь крепким сюжетом, а высоколобым интеллектуалам – предложить импликации, аллюзии и референции. Однако надо ли отказывать менее подготовленному читателю в более глубоком понимании текста? Перевод как таковой связан с неизбежными потерями, и дальнейшее его упрощение чревато девальвацией авторского замысла, а быть может, и жанра. Кстати, в нашем случае возможен был компромисс: сохранить сноски, поместив их в конце книги, чтобы информация, возникни в ней необходимость, была у желающих под рукой. Предложение было отвергнуто. Возможно, читатели из числа дотошных потянутся за справочниками и словарями и восполнят недостачу. И посетуют на переводчика...

"Наши читатели – точно олени в Ричмонд-парке. Они не стоят на месте"

С Александром Ивановым, главным редактором издательства "Ad Marginem" беседует Светлана Силакова

Светлана Силакова. Оперируете ли вы неким собирательным портретом "нашего читателя"?

Александр Иванов. В выборе своих издательских ориентиров мы не прибегаем к "социологии чтения", которая, на мой взгляд, чрезвычайно вульгарный способ сканирования гуманитарных потребностей читательской аудитории. "Свою" аудиторию мы предпочитаем искать в книжных магазинах типа "Москва" и "Фаланстер", мы буквально нащупываем ее в беседах со знакомыми критиками, журналистами, просто друзьями и приятелями. Поэтому любые "социологические" ее определения кажутся мне бессмысленными.

С. С. Кто ваши читатели?

А. И. Однажды, оказавшись в Лондоне на книжной ярмарке, я уступил настойчивому предложению знакомой издательницы посетить Ричмонд-парк, где со времен Генриха VIII водились олени. У первой же встреченной нами в парке молодой англичанки моя знакомая стала настойчиво спрашивать, где находятся знаменитые животные. Не сразу сообразившая, что от нее хотят, англичанка задумалась и через несколько секунд ответила: "You know, madam... they are moving". Мне представляется, что наши читатели тоже не стоят на месте.

С. С. И куда же они движутся?

А. И. С 1993 года наши читатели, я думаю, проделали определенную эволюцию (или инволюцию – кто знает?). Сначала они – вместе с нами – преодолевали книжный дефицит позднесоветского времени и поглощали Деррида и Бодрийяра как свежие выпуски газет. Потом – на рубеже 90 и 2000-х – их интерес сместился от смелых спекулятивных гипотез постмодерна в сторону, скажем так, более локального и предметного знания, с одной стороны, и художественно-беллетристического опыта современности, с другой. Столь популярный в 90-е лозунг "Литература (философия, искусство) умерла" оказался несколько преждевременным.

С. С. Итак, литература жива, а как поживает в вашем издательстве переводная литература?

А. И. Регулярно посещая Франкфуртскую книжную ярмарку, я однажды вдруг понял: стенд издательства, на котором преобладают переводные книги, выглядит крайне странно. В мире почти не осталось издательств типа наших "Фантом-пресс" или "Иностранка", львиную долю портфеля которых составляют переводные бестселлеры. В каком-то смысле эта издательская стратегия напоминает общую экономическую стратегию нашей страны, которая импортирует почти все высокотехнологичные товары, кроме, пожалуй, военной техники. Мне как издателю не интересно это "постколониальное" состояние, выдаваемое часто за евростандарт. Поэтому я стара-

юсь, чтобы переводные проекты: а) не доминировали в издательском портфеле и б) как-то "рифмовались" с оригинальной прозой и публицистикой.

С. С. Как соотносятся в вашем портфеле fiction и non-fiction?

А. И. У нас все зависит от внутренних издательских "рифм" — иногда тот или иной художественный перевод неожиданно перекликается с публицистическим текстом — и наоборот. Так у нас произошло, например, с романом Кристиана Крахта "Faserland" и книгой эссе американца Джона Сибрука "Nobrow". А упомянутый роман, в свою очередь, срифмовался с романом "Face control" молодого российского автора Владимира Спектра. Мы не стремимся непременно издавать известных писателей, так как не в силах конкурировать с крупными издательствами. Предпочитаем искать нечто интересное там, где его до нас почти не искали: например, в современной грузинской, румынской, албанской, украинской литературе или в "непредметной" публицистике, так называемом narrative non-fiction.

С. С. И какими способами вы разыскиваете книги?

А. И. Самый ценный источник информации — наши знакомые агенты, издатели, критики, журналисты за рубежом, совсем не обязательно на Западе: так, на днях один издатель из Каира указал мне на роман "Такси" египетского автора Халеда эль-Хаиси. А знакомый шведский художественный критик настоятельно рекомендует издать румына Мирча Картареску, представляющего, по его словам, блестящий образец современного "балканского барокко". Кроме того, литагентства регулярно высылают нам каталоги крупнейших мировых издательств — хотя с этой информацией нужно быть осторожным, поскольку рискуешь заболеть своего рода информационной булимией. Мы также являемся благодарными читателями журнала "Иностранная литература" и стараемся следить за новинками, выходящими у коллег. В некоторых случаях — как, например, с "Les Bienveillantes" ("Благоволительницы") Джонатана Литтелла — мы узнаём о книге из нескольких источников сразу (знакомые французские издатели, немецкие и итальянские агенты, несколько европейских журналистов), но окончательное решение о приобретении прав приняли только после того, как нашли переводчицу (Ирину Мельникову), буквально одержимую этим романом[1].

С. С. А какие переводные книги, изданные вами, "выстрелили" в России?

А. И. Если понимать под "выстрелом" коммерческий успех, то среди бестселлеров "Ad Marginem" все-таки преобладают оригинальные, а не переводные книги. Относительно неплохо разошлись у нас только романы Кристиана Крахта, эссеистика Мишеля Уэльбека и — в 90-е — классики философского постмодерна. Есть предчувствие — очень осторожное, правда, — что могут "выстрелить" "Благоволительницы" Литтелла и книга "Ориенталист" Тома Райса (биография еврейско-азербайджанского писателя и искателя приключений Льва Нуссинбаума). Обе книги выйдут в 2010 году.

С. С. Как можно, по-вашему, способствовать коммерческому успеху? Помогают ли хвалебные рецензии?

А. И. В современной ситуации влияние критики на коммерческий успех столь невелико, что при продвижении книги его можно и не учитывать. Обычная (причем не только в России) ситуация с критикой такова: хорошие рецензии в прессе — плохие продажи в магазинах. Впрочем, вряд ли здесь действует противоположная зависимость типа: плохие рецензии — хорошие продажи. Скорее, можно сказать так: сегодня критика совершен-

1. Роман американского писателя Джонатана Литтелла "Благоволительницы", написанный на французском языке, вышел в 2006 году. Удостоен Гонкуровской премии и Гран-при Французской академии, имел колоссальный успех у читателей. Подробнее о романе см. статьи А. Лешневской, С. Зенкина и Ж. Нива в "ИЛ", 2008, № 12; фрагменты романа в переводе А. Лешневской и И. Мельниковой опубликованы в "ИЛ", 2009, № 5.

но не предопределяет объем продаж. А предопределяет его прямая коммерческая реклама и мерчендайзинг (работа по "навязыванию" книги покупателям в магазинном зале). Впрочем, что касается более продвинутой аудитории (гуманитарно-ориентированные читатели Москвы и Петербурга), то тут сохраняется остаточный рефлекс не столько даже на авторитетных экспертов и критиков, сколько на влиятельные "форматы" (будь то "толстые" журналы для аудитории старшего возраста или интернет-издания и блогосфера – для более молодых). Но в целом можно констатировать: роль критики неуклонно снижается, наступает (или уже наступило?) время, когда каждый "сам себе критик" и "сам себе эксперт".

Если еще пять-семь лет назад издатель тратил примерно 70 % рабочего времени на гуманитарную работу: осмысление, чтение, "изобретение" образов книги, а 30 % – на экономические и маркетологические медитации, то теперь все наоборот – бóльшую часть времени издатель вынужден уделять маркетологии, а о гуманитарных аспектах думать лишь урывками. Все это, конечно, не отменяет необходимости "работать с прессой" – рассылать пресс-релизы, устраивать пресс-конференции и интервью с авторами и т. п. Есть, однако, и просто дружеские отношения с журналистами и критиками, но их почти невозможно – да и не нужно – превращать в стратегию бизнеса, лучше просто встретиться, попить кофе и поговорить о литературе.

С. С. Стремитесь ли вы, чтобы каждая изданная книга принесла доход?

А. И. Обычно лишь 10–15 % издаваемых книг приносят издателю прибыль, на которую он и существует. Все остальные книги либо всего лишь окупают затраты, либо требуют дополнительного финансирования (грантов на перевод, частных или государственных субсидий и т. п.). Мой опыт показывает, что прибыльные издания не должны обслуживать затратные (это путь в сторону экономической катастрофы). Даже преуспевающему издателю, затевающему издание коммерчески бесперспективной книги, нужно искать на нее всевозможные гранты и дотации. К примеру, издательство Гарвардского университета (одного из самых богатых в мире – его годовой бюджет составляет несколько миллиардов долларов) обратилось десять лет назад за финансовой помощью (!) к немецкому фонду "Inter Nationes" и получило грант на издание английского перевода "Passagenwerk" Вальтера Беньямина. Это обычная мировая практика. "Грантовые" книги имеют собственную экономику, не пересекающуюся с экономикой рыночных изданий – обычно это книги для узкой профессиональной аудитории, которую везде в мире (кроме России) представляют специализированные библиотеки и университетские лавки. У нас, к сожалению, таких специализированных каналов дистрибуции крайне мало, а имеющиеся часто не обладают достаточной квалификацией. Это, пожалуй, самая болезненная проблема рынка некоммерческой литературы в России. Например, одна моя знакомая лондонская галерейщица издала книгу редких полароидных фотографий, сделанных в 70–80-е годы Андреем Тарковским. По моему совету, она обратилась к оптовым дистрибуторам из фирмы "36'6". Те предложили ей взять весь тираж "на эксклюзивную реализацию" – без всяких гарантий возврата средств. Российский дистрибутор обычно хочет получить исключительные права на распространение книги, но безо всяких обязательств по отношению к издателю, а главное – не имея ни малейшего представления о том, где и как книгу стоит продавать.

С. С. И кто же распространяет ваши книги?

А. И. Мы воспользовались кризисом, чтобы сменить дистрибутора. Последние 8 лет им был – с переменным успехом – книжный клуб "36'6". Уже в Питере найти наши книги было не так просто, а, скажем, на Украине и в Белоруссии их не было вовсе. Трудно было найти наши книги и в провинциальных городах России – даже в "миллионниках". С весны этого года нашим эксклюзивным дистрибутором стала крупнейшая в России издатель-

ская корпорация "АСТ". Первый результат: нашему автору, Михаилу Елизарову, позвонили друзья из Киева и сказали, что в тамошних книжных впервые появились его книги. Я не думаю, что Киев или, например, Красноярск станут главными местами продажи наших книг (ими по-прежнему останутся Москва и Питер), но сам факт попадания этих книг в те места, где раньше их никогда не было, радует. С другой стороны, работа с таким коммерческим "монстром", как "АСТ", может исподволь, незаметно для нас самих привести к "коммерциализации" нашего издательского воображения и к смене самой издательской стратегии. Впрочем, здесь все довольно относительно: когда в 90-е я стал публиковать современную прозу, мои друзья-философы восприняли это как невероятное падение вкуса и общего культурного уровня издательства. Проблема скорее не в абстрактном определении критериев вкуса, а в очень конкретной независимости издательского выбора – пусть сколь угодно субъективного и спорного, но узнаваемого и принимаемого меняющимися вместе с издательством читателями.

С. С. И что же происходит, когда ваше издательство выбирает какую-нибудь табуированную тему?

А. И. Собственно, в наше время табуированных тем почти не осталось. С другой стороны, атмосфера последних пяти-шести лет принуждает издателя к предельной осторожности. Например, любое – даже критическое или художественно мотивированное – упоминание наркотиков или описание их употребления может привести к уголовному преследованию. Это же касается критических высказываний о религии и/или государственных институтах. Если, например, издание нами в 2001 году романа Б. Ширянова "Низший пилотаж", описывающего жизнь наркоманов, привело лишь к официальному предупреждению от Министерства печати, то уже через три года выпуск аналогичных книг издательством "Ультра.Культура" повлек за собой уголовное преследование и изъятие тиражей. Поскольку сфера политики в России монополизирована "профессионалами" власти, постольку литература вынуждена избегать политических сюжетов. Что касается переводной литературы, то она точно так же не защищена от эксцессов "народного литературоведения", как и оригинальные тексты, посвященные табуированным проблемам. Исключения редки, но поэтому и заметны – например, читательский успех остросоциального романа Захара Прилепина "Санькя". Я думаю (и надеюсь), что роман Литтелла "Благоволительницы" сможет спровоцировать общественную дискуссию, сделать литературное произведение фактом жизни, а не предметом сугубо "профессионального" самоудовлетворения литературоведов.

С. С. Как вы думаете, почему не все западные бестселлеры находят отклик в России?

А. И. В принципе за последние шесть-семь лет российский рынок в значительной степени глобализировался. Тому порукой – успех Коэльо, "Гарри Поттера", "Кода да Винчи". Показательно, что первое издание "Алхимика" Коэльо по-русски в конце 90-х не вызвало ажиотажа. Но некоторые успешные авторы у нас так и не "раскрутились". Это касается прежде всего "высокого модернизма" и качественной беллетристики. Удивляет, например, относительная неудача русского издания "Поправок" Франзена или "Гламорамы" Брета Истона Эллиса. Причин тому много, но главная проблема – в том, что российскому книжному рынку решительно не хватает специализации и новых рубрикаторов. Хорошо бы, чтобы книготорговцы рассматривали полки магазинов не как место складирования товара и/или его рекламного навязывания, а как пространственно развернутое ВЫСКАЗЫВАНИЕ – message, обращенный к покупателям и предполагающий живой диалог с ними.

“В России все больше людей мыслят самостоятельно и учат этому своих детей. Наши книги – для них”

С Ириной Балахоновой, главным редактором издательства “Самокат”, беседует Ольга Дробот

Ольга Дробот. Сколько лет вашему издательству, сколько в нем сотрудников и сколько книг в вашем послужном списке?

Ирина Балахонова. Первая книжка вышла у нас в январе 2003 года, так что нам уже 6 лет и выпустили мы почти 60 совершенно новых проектов. Из них больше половины – книги зарубежных, никогда ранее не издававшихся в России авторов. Сейчас в штате издательства 7 человек (включая водителя и бухгалтера), непосредственно редакция – 4 человека, надеемся, что в том же количестве пройдем через кризис.

О. Д. Есть ли у издательства целевая аудитория? Если есть, то как формируется ваше представление о ее вкусах?

И. Б. Мы делаем книги для людей, похожих на нас самих: для реальных или потенциальных единомышленников. Поэтому стараемся прежде всего следить за тем, как меняются наши собственные интересы, интересы наших детей. Разумеется, читаем прессу – и не только столичную, общаемся, разговариваем с читателями и специалистами в области детского чтения, ведем ЖЖ, анализируем и, как “детские” издатели, пытаемся не “выпадать из детства”.

О. Д. Как вы отбираете зарубежные книги для перевода и публикации? Как соотносятся беллетристика и публицистика, известные личности и новые имена?

И. Б. В этом нам помогают активные и живо интересующиеся новинками переводчики, коллеги-издатели из разных стран, чье мнение для нас важно. Большим подспорьем для первичного отбора является ознакомление с профессиональными зарубежными СМИ, журналами “Books” и “Lire”, например. Чтобы выиграть время на чтении, мы постоянно просматриваем специальные литературные сайты – часто там представлены не только рекомендации вполне достойных экспертов, но и критические статьи, и мнения читателей, а также ссылки на литературные премии, даже региональные, – таких сайтов немало в мировой сети.

Издавая художественную литературу, мы ориентируемся на ее актуальность, поэтому в наших книгах довольно часто оба направления пересекаются. Парадоксально, но мы часто оказываемся в роли первопроходцев, пытаясь донести до России книги всемирно известных авторов, о которых у нас в лучшем случае знает с десяток специалистов. Издательская смелость – вещь самоокупающаяся. Так, мы издали сборник новелл Жан-Мари Гюстава Леклезио еще до того, как он стал нобелевским лауреатом. Несправедливо забытых классиков издаем с удовольствием – в 2009 году в “Самокате” выйдет переиздание “Грамматики фантазии” Джанни Родари. Но 70 % книг “Самоката” – это абсолютно новые произведения и совсем неизвестные в России имена.

О. Д. На что вы ориентируетесь: на рейтинги, известные премии, оценки иностранных критиков, мнение отечественных рецензентов, рекомендации агентств, предложения переводчиков, экранизации?

И. Б. Принятие окончательного решения о публикации происходит только на основании наших личных симпатий и антипатий, а для отбора книг для чтения мы ориентируемся в порядке убывания: на известные премии, предложения достойных доверия переводчиков, оценки иностранных критиков, рейтинги, рекомендации агентств, экранизации, мнение отечественных рецензентов.

О. Д. Есть ли у вас профессиональные ридеры?

И. Б. Да.

О. Д. Часто ли удается догадаться, что книга "выстрелит"? Можете ли вы привести примеры таких догадок?

И. Б. К счастью, довольно часто.

"Собака Пес", "Как роман" Даниэля Пеннака, "Остров в море" Анники Тор, "Вафельное сердце" Марии Парр, "Само собой и вообще" Кристине Нестлингер, "Что дальше?" Туве Янссон и другие.

О. Д. Бывало ли так, что издательство приобретало права на книги, но не могло их издать в России? Что может помешать изданию зарубежной книги — объем работы по переводу, недостаточность ожидаемой аудитории, изменившаяся мода?

И. Б. Пока с нами такого не случалось — но изменение конъюнктуры рынка, такое как сейчас, например, уменьшение ожидаемой прибыли, вполне могут стать причиной отказа от проекта, особенно если этот проект второстепенен.

О. Д. Как вы сообщаете читателям о новой книге? Полагаетесь ли вы на критиков и распространителей или организуете "продвижение" книги сами?

И. Б. Мы поддерживаем постоянный контакт со СМИ, рассылаем новинки журналистам — как правило, это отлично срабатывает, и о нас пишут и говорят.

С удовольствием участвуем в передачах на радио "Эхо Москвы" и "Культура", проводим мастер-классы по созданию иллюстрированной книги, презентации в магазинах и музеях, библиотеках и клубах, в том числе с участием авторов, которых приглашаем в Москву на наиболее важные книжные мероприятия — Non/fiction, сентябрьскую книжную выставку, Открытый книжный фестиваль. Ведем сообщество в ЖЖ, стараемся отвечать на все письма читателей, даем максимум информации на сайте — о нашей программе мероприятий, новинках, наших авторах, иллюстраторах и переводчиках, делаем плакаты, закладки, календари. Нам еще ни разу не потребовалось прибегать к платной рекламе.

О. Д. Есть ли у издательства заведомо многотиражные и, наоборот, заведомо "узкие" издания или серии? Помогает ли это вторым существовать за счет первых?

И. Б. Да, есть. И — помогает. Так, авторские "книжки-картинки" молодых российских иллюстраторов пока "живут" за счет "'Поэтической серии' Самоката" и серии "Лучшая новая книжка", практически все книги которых продаются стабильно и очень востребованы.

О. Д. Иногда в переводных книгах затрагиваются темы, непривычные или даже табуированные в российском обществе, например, тема смерти в детских книгах. Готовы ли вы к сопротивлению общества, издавая подобное?

И. Б. Издавая такие книги, мы прежде всего готовы к дискуссии, которую они неизменно вызывают, — именно для этого мы их и издаем. В России становится все больше людей, мыслящих самостоятельно и озабоченных тем, какими вырастут их дети, насколько интегрированы будут они в мир, какие ценности станут для них первостепенными, — наши книги для таких людей. Именно благодаря им — нашим верным читателям — пресловутая "комиссия по этике" из Санкт-Петербурга, напав на шведскую книжку-

картинку "Самые добрые в мире", получила мощнейший общественный отпор. В этой повести Ульфа Нильсона речь идет о первой встрече детей со смертью, которая предстает перед ними в виде мертвых насекомых и животных. Мы были далеко не первыми, кому комиссия предъявила требования "этического соответствия", но именно на "Самокате" доморощенные цензоры "сломались". Общество готово сопротивляться, и не только и не столько новому, сколько запрету на свободу выбора как таковому — в том числе и в литературе. Для издателя нет большей радости, чем сознавать, что его книги имеют отношение к мобилизации этой готовности к сопротивлению.

О. Д. Как вы оцениваете развитие книжного рынка в России и за рубежом: действуют ли "здесь" те же тенденции, что и "там"?

И. Б. И да, и нет — принцип "me too", заимствованный нами на Западе, в России процветает, и с ним процветает массовая литература. Увеличивается количество копированных удачных проектов, но все это — за счет сокращения числа оригинальных, самобытных текстов. А вот интеллектуальный non-fiction для взрослых, качественный, в том числе исторический и политический комикс, авторская книжка-картинка, литература для подростков и для молодежи, как и некоторые другие направления и тенденции, с большим трудом интегрируются в наше книжное пространство, тогда как на Западе являются очень востребованными и модными.

О. Д. Как налажено распространение вашей продукции? Достигают ли ваши книги всех регионов страны? Заботитесь ли вы о широте географического охвата, или ее могут обеспечить только сами распространители?

И. Б. Откровенно говоря, распространение наших книг оставляет желать лучшего — в этом есть и вина самого издательства и, как мне кажется, прежде всего существующей на данный момент системы книжной торговли в России. Москва и Санкт-Петербург находятся в привилегированном положении. На протяжении многих лет мы так и не смогли наладить результативного взаимодействия с региональным монополистом "Топ-книгой", чьи кабальные условия и нацеленность на мгновенную прибыль убивают маленького издателя на корню, поэтому теперь работаем с отдельными региональными магазинами, альтернативными сетями и, надо сказать, с гораздо большей отдачей. Во всяком случае есть заинтересованность в Литературе, а значит, будет и прогресс. Несмотря на труднодоступность регионов, постоянная работа с ними — одна из самых главных задач издательства сегодня, задача тем более не из легких, что в отдаленных регионах детям все еще предпочитают читать Чуковского и Носова, в лучшем случае согласны на новых отечественных авторов. Мы вообще предпочитаем прямые контакты там, где это возможно, — опыт показывает, что сотрудничество с крупными книготорговыми компаниями в большинстве случаев разочаровывает маленького издателя. Есть, разумеется, и исключения — на протяжении уже нескольких лет мы стабильно и более чем удовлетворительно работаем с фирмами "Лабиринт" и "Гранд-Фаир". А нашим оплотом и нашими проводниками в регионах являются детские библиотекари, за что большое им спасибо.

Вислава Шимборская

Нобелевская премия 1996 года

Фотография сделана в редакции "Иностранной литературы" летом 1973 года.

Литературная почта, или Как стать/не стать писателем

Фрагменты книги

Перевод с польского К. Старосельской

Вместо предисловия
Из беседы критика и литературоведа Терезы Валяс с Вислава Шимборской

Тереса Валяс. Кто в "Жице литерацке"[1] придумал "Почту"?

Вислава Шимборская. Придумывать ничего не понадобилось. Это давняя традиция, практиковавшаяся в литературных журналах. Как отвечать автору, в особенности начинающему? Не писать же всем подробные письма. Обычно ограничиваются кратким "не можем опубликовать" или "советуем еще поработать". Мы сочли, что иногда следует наши решения обосновывать. <...>

Т. В. Отвергая то или иное произведение и, вероятно, представляя себе беззащитного, дрожащего автора, ты никогда не чувствовала себя бессердечной?

В. Ш. Бессердечной? Да я сама начинала с плохих стихов и плохих рассказов. И знаю, что ушат холодной воды на голову — отличное терапевтическое

© Copyright by Wisława Szymborska
© К. Старосельская. Перевод, 2009
Редакция приносит благодарность Виславе Шимборской за право безвозмездной публикации фрагментов ее книги на страницах журнала

1. Литературный еженедельник, в котором в 1953–1981 гг. работала Вислава Шимборская. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

средство. А вот когда особа, именующая себя педагогом, пишет "сровнение", я становлюсь безжалостной.

Т. В. Ну, это просто безграмотность и к искусству отношения не имеет.

В. Ш. На уровне "Почты" об искусстве речи не шло. Я старалась объяснять элементарные вещи, советовала хорошенько обдумывать то, что пишешь, относиться к себе хоть мало-мальски критически. Наконец, призывала читать книги. Возможно, я ошибаюсь, но, хочется надеяться, кое у кого эта прекрасная привычка останется на всю жизнь. <...>

Т. В. Ты всегда была уверена в правильности своих оценок?

В. Ш. Не всегда — только в случаях ярко выраженной графомании.

Т. В. Графомания — жестокое слово. Не знаю, приходило ли тебе в голову, что в других сферах человеческой деятельности нет столь негативных оценочных понятий. "Халтурщик", например, тоже звучит обидно, но ему далеко до "графомана". Плохой столяр, плохой сантехник, часовщик-недоучка живут себе преспокойно, и никто не ставит на них клеймо. Нападкам подвергаются главным образом писатели-неудачники. И еще, пожалуй, незадачливые любовники: "импотент" не менее оскорбителен, чем "графоман".

В. Ш. Да, но графоман — в своей области — *может*! Много может, слишком много! Впрочем, если не ошибаюсь, в "Почте" я никого не называла графоманом. Просто старалась направить повышенную писательскую активность в другое русло. Например, рекомендовала писать письма, вести дневник или сочинять для близких стишки на случай. <...>

Т. В. Читая "Почту", я подумала: мало кто находит в себе мужество сказать начинающему писателю, что нужно обладать талантом, — ты одна из немногих. Серьезные критики сейчас неохотно употребляют это слово.

В. Ш. И, наверно, правильно делают: талант — понятие, не поддающееся научному определению. Хотя это не означает, что то, чему нельзя дать точное определение, не существует. Но я не критик и могу позволить себе некоторую свободу высказываний. Талант... У одного он есть, у другого нет, и все тут. Из чего, впрочем, не следует, что последний — неудачник. Возможно, он станет выдающимся биохимиком или откроет Северный полюс.

Т. В. Насколько я помню, Северный полюс давно открыт.

В. Ш. Верно, это я маху дала. Хотела сказать, что таланты встречаются не только в литературе, но и в любых других областях. <...>

Т. В. Скажи, а с каким чувством ты сейчас перечитывала "Почту"?

В. Ш. Мне она показалась скорее забавной, чем полезной с дидактической точки зрения. И ответственность за это лежит в значительной степени на мне.

Октябрь 2000

Наблюдателю. Вы обвиняете нас в том, что мы безжалостны к юным дарованиям. "Эти хилые растеньица нужно холить и лелеять, а не критиковать за слабость и неспособность плодоносить, как это делаете Вы". Мы против теплиц. Литературные дарования должны произрастать в естественных климатических условиях и уметь к ним приспосабливаться. Иногда растеньицу кажется, что оно станет дубом, а мы видим, что это обыкновенная травка, которая даже при самом заботливом уходе не превратится в дуб. Конечно, иной раз нам случается ошибаться. Но ведь расти мы этим травкам не запрещаем, не вырываем их с корнем. Пусть растут и когда-нибудь докажут, что мы были неправы, — мы охотно признáем свое поражение. Впрочем, если б Вы с меньшей предвзятостью читали эту нашу рубрику, могли бы заметить: мы хвалим все, что того заслуживает. И не наша вина, если хвалим не часто. Литературный талант — вещь штучная.

Кристине Е. Дорогая пани К. Е., мы идеи не покупаем и не продаем. Как и не служим посредниками при купле-продаже. Один только раз — по доброте душевной и совершенно бескорыстно — попытались подсунуть своему знакомому идею романа — о торговце, который сам себя взорвал. Но наш знакомый счел эту идею экстравагантной и заявил, что она обречена на провал. С тех пор, почувствовав себя посрамленными, мы ничего подобного себе не позволяем.

Супругам Магро. Уважаемые господа, Вы слишком многого от нас требуете. Вы оба пишете стихи и во что бы то ни стало хотите узнать, кто пишет лучше. Мы предпочитаем в Вашу жизнь не вмешиваться, тем более что в письме нас испугала фраза "От этого многое зависит..." Соперничество в семейной жизни заканчивается хорошо только в кинокомедиях. Да и стиль у Вас обоих примерно одинаковый, поэтому разобраться трудно. Будучи горячими сторонниками нерушимости домашнего очага, мы этим соломоновым решением ограничиваемся.

ОЛ. Если Вам не хватает мужества прийти к нам и поговорить о Ваших стихах, приходите без мужества. Несмелых мы принимаем очень тепло. Как правило, они предъявляют к себе более высокие требования, проявляют больше упорства и энергичнее шевелят мозгами, чем смельчаки. Качества эти сами по себе еще ничего не означают, но при наличии врожденных способностей оказывают их владельцу неоценимую услугу — превращают способности в талант. Фрак для визита не потребуется — редакция принимает посетителей в дневные часы!

П. З. В. "Либо подарите надежду на публикацию, либо, на худой конец, утешьте..." Ознакомившись с Вашими стихами, мы остановились на втором. Итак, внимание: утешаем. Ваша участь прекрасна: Вы станете читателем, притом наивысшей категории, — читателем бескорыстным. С литературой у Вас сложатся любовные отношения, в которых преимущество окажется на Вашей стороне: не Вы, а Вас станут завоевывать. Вы будете читать разные разности ради чистого удовольствия. Не выискивая у автора "приемов", не раздумывая, можно ли то или сё написать лучше либо так же хорошо, как он, но иначе. Не испытывая зависти, не впадая в депрессию, не страдая подозрительностью, свойственной читателю, который сам занимается сочинительством. Данте для Вас будет Данте, независимо от того, была или не была у него "рука" в издательстве. По ночам Вас не будет терзать вопрос, почему Икса, который не умеет рифмовать, напечатали, а про мои стихи, хотя я все зарифмовал и на пальцах подсчитал слоги, ни словечка не написали. Вам (почти) плевать будет на кислые физиономии редакторов и чинимые издателями преграды. А вот еще одна немалая корысть: писатель легко может прослыть "неудачником", а про читателя такого не услышишь. Конечно, существует целая рать любителей чтения, у которых отношения с книгой не складываются (Вы, естественно, не из их числа), но им это особо жизни не портит, а вот если человек пишет, но получается у него неважнецки, все вокруг сразу начинают качать головой и вздыхать. Даже на поддержку своей девушки не очень-то можно рассчитывать. Ну как? Почувствовали, что Вы кум королю? Надеюсь, да.

Халине В. Вынуждены Вам сказать нечто весьма неприятное: Вы слишком простодушны и чистосердечны, чтобы хорошо писать. В недрах ду-

ши талантливого писателя полно разных демонов. И даже если эти демоны (как им и положено) дремлют перед тем, как он взялся за перо, и после того, как поставил точку, то в процессе сочинительства они развивают бурную деятельность. Без их помощи автор не мог бы изобразить сложный внутренний мир своих героев. "Ничто человеческое мне не чуждо" — ох, эта сентенция не о безгрешных. С уважением...

Уле. Определить, что такое поэзия, одной фразой? Хм... Нам известны по меньшей мере пять сотен определений, но ни одно из них не кажется достаточно точным и емким. Вдобавок каждое отражает дух только своей эпохи. Врожденный скептицизм не позволяет нам придумывать собственное определение. Зато мы запомнили замечательный афоризм Карла Сэндберга: "Поэзия — это дневник, который пишет морское животное, живущее на суше и мечтающее о полетах". Сгодится на первое время?

Хелиодору. Вы пишете: "Знаю, стихи у меня местами слабые, но что поделаешь, больше ничего исправлять я уже не буду". А, собственно, почему, уважаемый Хелиодор? Не потому ли, что поэзия — это святое? А может быть, потому, что не заслуживает серьезного отношения? И то, и другое ошибочно, хуже того: избавляет начинающих поэтов от обязанности трудиться. Сладко и приятно говорить знакомым, что в пятницу в 0.45 на тебя снизошло озарение и незримый дух принялся нашептывать тебе на ухо тайные истины с таким жаром, что только успевай записывать. Даже великим поэтам случалось рассказывать подобные байки ошеломленным друзьям. Но дома, украдкой, они не жалея сил эти самые потусторонние диктанты исправляли, черкали, переделывали. Духи духами, но и у поэзии есть свои прозаические стороны.

К. К. Нам очень неприятно без конца повторять: незрело, банально, бесформенно... Но ведь наша рубрика — не для нобелевских лауреатов, а для тех, кто лишь со временем сошьет себе фрак для поездки в Стокгольм. Нас огорчает, что Вы полагаете, будто свободный белый стих освобождает от всяческих рамок. Вы небрежно набрасываете строчки, которые затем ломаете, и переставляете слова в произвольном порядке: это — налево, это — направо. Поэзия (как бы еще мы ее ни определяли) есть, была и будет игрой, а игр без правил не существует. Это знают все дети, почему же взрослые забывают?

Ч. Б. Дорогой Чесек, нам было страшно интересно, кто же преступник, — Ты до самого конца держал нас в напряжении. И вдруг сам покойник встает из гроба и указывает на убийцу! Вот это да, вот это сюрприз! Что бы Ты нам впредь ни прислал, мы все прочтем с живым интересом. Но серьезной оценки Тебе придется еще пару лет подождать, ибо все указывает на то, что Ты не очень давно появился на свет божий. Вскоре Ты убедишься, что не только Агата сочиняет истории, от которых захватывает дух, но и господин Гомер, господин Шекспир, господин Достоевский, еще кое-кто. С наилучшими пожеланиями...

М. О. "Прощание с летом выплывает будто белые перси из туники, сколотой изумрудом..." Возникает много вопросов: почему будто перси? почему обязательно белые? почему выплывает? почему из туники? Дальнейшее не разрешает наших сомнений. Зато в конце появляется Адам, обольщаемый змеем... Ход смелый, но вряд ли это открытие укоренит-

ся в человеческом сознании. Люди с большим удовольствием приняли к сведению, что во всем виновата Ева.

Янушу Брт. Почему в Ваших стихах Изида мечется по двору, не зная, к чему приложить руки? Почему Наполеон падает, пронзенный копьем? Почему колонна разлетается вдребезги как кипяток, а фуга обагряет кровью глыбу ожидания?

Полоний бы сказал, что в этом безумии нет последовательности. Речь естественно идет о беседе Полония с капитаном Куком, когда они вместе отправились по грибы.

Камилле В. Что разделяет людей? Незримая стена. С чем надлежит сравнить большой город? С ульем либо с джунглями. Что можно сказать о пустоте? Что она бесплодна. Что происходит с натянутой струной? Разумеется, она лопается. Что разочаровало редактора? Вот это.

Эл. М. Т. Пятистраничная поэма под названием "Поэт" литературными достоинствами не обладает, однако является любопытным примером довольно распространенной легенды о поэте как любимце муз, путь которого усеян розами и которому принадлежат все сокровища мира. Пани Эля, где Вы такого видели? Сообщите, пожалуйста, фамилию и адрес этого полубога. Мы хотели бы узнать, какое издательство платит ему чистым золотом за строчку, кто неустанно осыпает его цветами и как он ухитряется видеть исключительно сладкие сны? Известным нам поэтам чего только не снится, кроме того, у них иногда болят зубы, они частенько страдают от безденежья и жизнь далеко не всегда им улыбается. На чью-то долю конечно выпадают маленькие радости, но не сказать, чтобы беспрестанно.

Роб. И. Нет, нет, нет, никто не пишет "для себя", вы глубоко заблуждаетесь. Всё, начиная с надписи мелом на стене "Йоська балван" и кончая "Иосифом и его братьями", родилось из неодолимого желания навязать другим свои мысли. "Для себя" мы записываем разве что адреса в записную книжку, а если хватает духу, то еще и сколько кому должны.

В. и К. В ответ на просьбу разрешить спор о том, чем освещать клуб во время авторских вечеров — лампочками или свечами, — заявляем, что мы предпочитаем лампочки. Настроение — штука хорошая, но свечи кажутся нам слишком претенциозными и наводят на мысль о пресыщенности цивилизацией, чего у нас в Польше пока еще не наблюдается. Кроме того, автор не только беседует со слушателями, но и читает, а поди найди при таком освещении нужную строчку. Не говоря о том, что лик автора, освещаемый снизу свечой, — это уже личина классового врага из румынских фильмов. Искренне желаем Вам обеим всего наилучшего.

М-Л. Мы не намерены заводить постоянную рубрику для произведений на эсперанто. Это искусственный, лишенный социальной окраски язык, на котором никто не думает и которым не пользуются в быту. Так что мы не считаем произведения, написанные на этом языке, жизненно необходимыми, однако разделяем Вашу мечту о едином языке человечества. И надеемся, что когда-нибудь таковой возникнет в результате мир-

ной (дай-то бог!) эволюции всех языков. Однако не отсутствие общего языка — причина войн. Подтверждением тому служит история и повседневный опыт. Вот Вам пример: в данную минуту в подворотне А. лупит по голове Б., хотя их объединяет родной польский язык.

Л. И. П. Уже на следующий день после кончины знаменитого человека нам начинают присылать стихи, посвященные его памяти. С одной стороны, это трогательно, ибо свидетельствует об эмоциональности авторов, но, с другой, возникают сомнения в художественной ценности написанного. Торопливость, за крайне редкими исключениями, рождает полуфабрикаты. Что в первую очередь просится на бумагу? То, что под рукой, а под рукой главным образом банальности, затертые метафоры и расхожий пафос. Искренний порыв пропадает втуне, если выражается в штампе. А штамп, как правило, выглядит так: "Ты ушел, тебя уже нет с нами, но, хотя тебя нет, творения твои будут жить". Весьма популярный прием — обращаться к усопшему по имени и на "ты". Как будто смерть — разновидность брудершафта. В связи со смертью Ксаверия Дуниковского[1] мы получили уже немало посвященных ему стихов. Все, запросто называя покойного Ксаверием, уведомляют его, что он был и останется великим скульптором. Не лучше ли отнестись к стихотворению как к скульптуре и немножко помучиться, пока мысль не обретет законченную и неповторимую форму?

Томашу К. "Случайно написал двадцать стихотворений. Хотел бы увидеть их напечатанными..." К сожалению, прав был великий Пастер, говоря, что случай благосклонен лишь к подготовленным умам. Муза застала Вас в духовном дезабилье.

Э. Ц. "Тоскую по жизни, хоть жить не умеем (не умею), / Тоскую по пиву, хоть пить не умеем (не умею)"... Варианты, приведенные в скобках, кажутся нам менее удачными.

Т. К. Рассказ может, в крайнем случае, не иметь начала и конца, но середина, по нашему мнению, должна быть обязательно.

Хонорате О. "О, Кихот полоумный с одиночеством-катом, и в объятьях Офелии ты будешь мне́ братом!.." Как бы только этому не воспротивилась Телимена, похищенная Фаустом и увезенная им в Трою!

А. К. "Наш остров овевает циклоп страсти..." Страшновато, но все же лучше, чем если бы это был одноглазый циклон.

Люде. Да, Элюар действительно не умел писать по-польски, но надо ли, переводя его стихи, так уж это подчеркивать?

Маркусу. В первой части поэмы плохая женщина вырывает из груди героя окровавленное сердце и выбрасывает на помойку, где его пожирает крыса. Ближе к финалу герой признается этой же самой женщине, что сердце его бьется только ради нее. Запасное сердце — случай чрезвычайно редкий. Будем надеяться, это вызовет интерес в научном мире.

1. Ксаверий Дуниковский (1875—1964) — польский скульптор и живописец.

Пегасу. Вы в стихотворной форме спрашиваете, есть ли у жизни *смысел*. Орфографический словарь дает отрицательный ответ.

Малине З. "Меняйте, что хотите, только опубликуйте!" Мы произвели основательные изменения — получились "Лозаннские лирические миниатюры"[1], к сожалению, уже опубликованные.

Иван Краус

Презентация

Рассказ

Перевод с чешского Н. Воробьевой

Любой человек, который написал книгу, несет ответственность за свой поступок. И посему он обязан помочь издателю в том, чтобы его книга на перенасыщенном рынке не осталась незамеченной.

Презентация проходила в большом книжном магазине.

Я сидел за столиком, который украшала моя книга и ваза с тюльпанами. Издатель с владелицей магазина стояли у накрытых столов. На столах было вино, печенье и орешки.

Я достал ручку и закурил сигарету. После третьей сигареты я счел за лучшее пройтись по магазину.

В одном отделе мое внимание привлекла книга под названием "Визуальная эпоха, или Возврат к пиктографическому письму".

Я хотел было посмотреть ее, но кто-то из покупателей попросил меня подать ему атлас грибов, до которого он не мог дотянуться. Я взял стремянку и оказал ему эту любезность.

1. Цикл стихотворений Адама Мицкевича, написанных в 1839 г. в Лозанне.

© Ivan Kraus, 2007
© Н. Воробьева. Перевод, 2009
Редакция благодарит Ивана Крауса за право безвозмездной публикации его рассказа на страницах журнала.

— Как так могло случиться, что моя книжка про муравьев рассыпалась? — обрушилась на меня возмущенная дама. Книгу она принесла в хозяйственной сумке.

Я сказал, что это прискорбный факт.

К счастью, появилась молоденькая продавщица. Она сообщила покупательнице, что "Тайная жизнь муравьев" закончилась, и предложила ей взамен другую: "Все, что вы хотели знать о червях".

Покупательница настаивала на муравьях.

Под шумок я удалился и отошел к столу с угощением.

Издатель как раз объяснял там владелице магазина, что главная сложность заключается в дистрибуции.

Владелица жаловалась на дорогую аренду. Издатель признал, что она просто неслыханная. И, не оставшись в долгу, поделился, во что ему обходится бумага.

Я положил орешек назад на тарелку, так как осознал, что и угощение чего-то стоит.

Когда объявился желающий взять автограф, я бросился к столику с ручкой наперевес. Но оказалось, что подписать нужно не книгу, а четыре белые бумажки для его коллекции автографов.

Следом подошла молодая женщина.

Она рассказала мне, что работает над эссе о писателях, чье творчество балансирует на грани ирреальности, а это поднимает судьбу индивидуума до вневременной реальности, в которой абсурд парадоксальным образом становится действительностью. Я предложил ей сигарету. Она ответила, что не курит с той минуты, когда на философском факультете прослушала лекцию о том, что современная проза базируется на взаимопроникновении часовых поясов.

Когда она начала громко и не без раздражения объяснять, что философская рефлексия и апеллятивный лиризм вкупе довершают литературный образ, акцентирование которого усиливает аутентичность авторской позиции, я выдернул книгу у нее из рук.

Пока я подписывал книгу, она успела сообщить, что ей близки только те литературные характеры, которые в травматизирующих обстоятельствах переживают исходность человеческих судеб.

— Разумеется, — прошептал я и поставил под подписью дату: 1896.

Затем к столику подошел мужчина. Он положил передо мной книгу и спросил, не узнаю ли я его. Когда я ответил, что нет, он напомнил мне про сборы резервистов тридцатилетней давности и спросил игриво, говорит ли мне это о чем-то. Но поскольку не говорило, он напомнил мне, как мы вместе бегали в самоволку в город. А еще про коротышку прапора, гонявшего нас по свекольному полю.

Я понял, что все это время почему-то жил в полной уверенности, что поле было картофельным, и быстренько подписал книжку.

Вместо даты я нарисовал пушку.

Когда мужчина удалился, я пошел подкрепиться.

Владелица магазина как раз информировала издателя, сколько в магазине квадратных метров.

Я воспользовался моментом и стянул печенье.

Издатель говорил про складские расходы.

Владелица магазина — об электричестве и отоплении.

Издатель переключился на телефонные счета.

На презентацию пришло четверо: двоюродный брат, инженер-химик (которого я видел в последний раз, когда мы еще бегали в коротких штанишках), пожилая супружеская пара и молоденькая продавщица, которая подошла от нечего делать и во время презентации красила ногти.

Супруги хотели знать, когда я пишу – утром или вечером. И зачем вообще. Двоюродный брат сказал, что знает меня хорошо и что как я написал, так все и было, кроме пары случаев, о которых я написал не так.

После презентации я сам выбрал кое-какие книги.

И издатель тоже купил себе несколько. Я заплатил 900 крон, издатель – 650. Мы с ним забрали свои пакеты и пошли домой.

По дороге я вдруг подумал, что будущее у книг не такое уж беспросветное.

Издатель заинтересовался, что я имею в виду.

– Да просто надо, чтобы на своих презентациях издатели и авторы тратили на книги хотя бы столько, сколько мы сейчас.

Хуберт Климко-Добжанецкий

Колыбельная для висельника

Фрагмент книги

Перевод с польского и вступление Ирины Адельгейм

Творчество Хуберта Климко-Добжанецкого, четверть жизни проведшего в Рейкьявике, называют "исландско-польским": воплощение на родном языке исландского опыта, столь отличное от возобладавшего среди молодых прозаиков 2000-х годов течения антиглобалистской литературы, заставило критику заговорить о молодом

© Hubert Klimko-Dobrzanecki, 2007
© Ирина Адельгейм. Перевод, вступление, 2009

авторе, а в 2007-м его книга "Дом Розы. Krýsuvík" даже номинировалась на престижную литературную премию "Нике". "Колыбельная для висельника" — своеобразная эпитафия другу писателя, польскому скрипачу, композитору, джазисту Шимону Курану (1955—2005). Куран становится одним из эксцентричных героев книги, эмигрантов, каждый из которых "чувствует себя немного обманутым". Среди них — художник Боро, подкармливающий косатку, которую нарекает хорватским именем Пламен, и сам повествователь — литератор, "занимающийся искусством с маленькой буквы 'и'". В "Колыбельной" тесно переплетены тема искусства и тема безумия (Боро и Шимон страдают психическим заболеванием, последний кончает жизнь самоубийством), однако ирония, а также умение открыто и притом несентиментально говорить о живых человеческих чувствах, делают эту эпитафию светлой, обращенной не столько к смерти, сколько к дружбе и любви.

Я купил коричневый шкаф с раздвижными дверцами, а Боро притащил из города скамейку. У Шимона в саду мы укрепили шкаф на сиденье и привинтили к нему колесики. В боковой стенке шкафа провертели два отверстия для бамбуковых палок, а в дверце прорезали окошко. Приподнимаешь конструкцию с помощью этих бамбуковых жердей, центр тяжести смещается на колесики, и можно спокойно отправляться в город — выступать. Появление на улице клоуна с шкафом уже само по себе оказалось сенсацией — прохожие останавливались, махали, водители сигналили. Если кто-нибудь бросал в раскрытый чемодан монету или — иногда — купюру, я внезапно высовывал из окошечка голову, делал приветственный жест либо строил дурацкую рожу. Чемоданчик наполнялся. Ребята подтягивались часа в три, забирали деньги и шли в банк менять, а я сворачивал лавочку и отправлялся к Шимону — все это хозяйство хранилось у него в сарае. Смывал грим и нетерпеливо ждал. Сначала дела шли отлично, как-то раз я собрал больше шестидесяти тысяч крон. Когда наступила осень, люди погрустнели и редко обращали на меня внимание, да и то скорее сочувствуя, чем восхищаясь, — денег бросали все меньше. Надо было придумать что-нибудь новое или вернуться на работу, по крайней мере до весны. Однажды ночью я взглянул на чемодан, в который теперь снова складывал стихи, и подумал: а что, если взять да перевести их и самому издать? Утром я рассказал об этом Шимону. Наша затея удалась. Один человек, симпатизировавший Шимону, отредактировал двадцать пять стихотворений. Они были под стать окружающей атмосфере: времени года, этим людям и их хандре, а также хандре моей собственной, состоянию постоянной неопределенности, ожидания поезда неведомо откуда и куда. Я пошел в типографию и заказал двести пятьдесят экземпляров. Сборничек назывался "Стихи из шкафа. Ljóð út úr skápnum". Узнав, какой тираж, ребята сказали, что я буду с этим маяться несколько лет, потому что стихи никто не покупает, не говоря уже о стихах из чемодана... Я положил в чемодан тридцать книжек и вместе со всем хозяйством двинул в город. На дверцу шкафа я повесил записку: "Дорогой прохожий! Тебе выпала возможность приобрести сборник стихов уличного художника Хуго де Хуго. Книга стоит тысячу крон. Брось купюру в банку и возьми себе экземпляр". В этот день, кроме нескольких тысяч подаяния, я получил деньги за пять книжечек. На следующий день дела пошли хуже. Я продал только два экземпляра, а на третий — ни одного. Черт, может, ребята были правы... Боро посмеивался, а Шимон сказал, что надо действовать иначе. Утром он встал у меня за спиной и принялся играть на скрипке. Люди подходили послушать и

бросали деньги — бросать-то бросали, но книг не покупали. Я решил снова выступить в роли поэта-мима, дать себе еще один шанс. И произошло чудо. После обеда к моему шкафу подошла женщина и сказала, что берет все, что лежит в чемодане. Сорок экземпляров — она дотошно их пересчитала и бросила деньги в жестяную банку. Назавтра пришла снова, опять все скупила и спросила, есть ли у меня еще. Попросила адрес, обещала зайти вечером с коллегой. И действительно пришла к Шимону, причем не с одним коллегой, а с несколькими, в том числе женщинами. Они представились: члены Клуба-78, общества гомосексуалистов и лесбиянок Исландии. Я не очень понимал, в чем тут фокус, но они выкупили весь тираж, уверяли меня, что это отличный рождественский подарок для братьев и сестер, что они мне очень благодарны, что чувствуют себя теперь увереннее, что это прекрасная поэзия, и потом название — такое точное, лучше не придумаешь. Убеждали, что мне нечего опасаться, чтобы я вступил в их клуб, что в единстве сила и чтобы я вышел из шкафа.

Новая жизнь автора

Джайлз Брандрет *Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания* / Перевод с английского И. М. Бессмертной. — М.: Книжный клуб 36'6. 2008. — 352 с. — (серия *Мистерия*)

Не дожидаясь второго пришествия, современная англоязычная литература занялась воскрешением мертвых. Впрочем, даже не воскрешением, а скорее — дописыванием и расширением границ и без того досконально изученных биографий. И выяснилось, что новые страницы этих биографий часто пестрят дерзкими кражами и кровавыми убийствами. Возможно, русскоязычному читателю будет довольно нелегко представить, скажем, Ивана Сергеевича Тургенева в роли ловкого детектива, меняющего личины, подсматривающего и подслушивающего в надежде раскрыть загадочную смерть Муму, но его английскому собрату пришлось понаблюдать за тем, как добропорядочная мисс Джейн Остин разоблачает заговор против английской короны[1], мистер Диккенс при помощи безупречной дедукции раскрывает мелкое мошенничество Эдгара По[2], а Роберт Браунинг расследует злодейское убийство англичанина во Флоренции[3].

В популярных исторических романах "под викторианство" или неовикторианских романах, как их окрестила исследовательница жанра английский критик Дана Шиллер[4], новую жизнь обретают самые удивительные персонажи — расширение границ привычного викторианства становится той самой приманкой, на которую и ловится внимание потенциального читателя. Вкупе с детективом — самым популярным и самым викторианским жанром литературы — мир такой книги становится чем-то наподобие кэрроловского Зазеркалья, в котором Белый Рыцарь может пленить тебя, только свалившись с коня. Впрочем, выбор типично викторианских писателей на роль сыщиков зачастую ясен и неслучаен. Так, американская писательница Стефани Бэррон, подарившая Джейн Остин карьеру сыщика, полную убийств и заговоров, считает, что именно Джейн, с ее острым умом и наблюдательностью, как никто другой "прекрасно приспособлена для расследования убийств". То же самое можно сказать и о Чарльзе Диккенсе, применив к нему слова его же героя мистера Пиквика, что это удивительный "исследователь и знаток человеческой натуры". В романе же "Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания" английский журналист и писатель Джайлз Брандрет, в Британии больше известный своими биографиями королевских особ, предлагает на эту роль, как видно из заглавия, экстравагантного поэта и драматурга, создав, впрочем, нечто большее, чем простой детективный роман с викторианскими картинками и разговорами.

Не стоящая внимания смерть — это убийство Билли Вуда, мальчика-проститутки и подопечного Уайльда. Труп мальчика — с перерезанным горлом и в обстановке, наводящей на мысли о том, что убийство носит ритуальный характер, — обнаруживает сам Уайльд и решает взяться за расследование. Впрочем, обо всем этом мы узнаем не от него самого, а от Роберта Шерарда, в реальности близкого друга и биографа Уайльда,

1. Речь идет о романе американской писательницы Стефани Бэррон "Jane and the Man of the Cloth: Being the Second Jane Austen Mystery", 1997.
2. The Mammoth Book of Dickensian Whodunnits, 2007.
3. Речь идет о книге The Rich Full Death by Michael Dibdin, 1999.
4. The Redemptive Past in Neo-Victorian Novel. Studies in the Novel, Vol. 29, 1997.

который в романе становится своеобразным Ватсоном при Уайльде-Холмсе. Роман предваряет вступление Шерарда, в котором он традиционно решает поведать миру некие неизвестные доселе факты из биографии великого писателя.

Разумеется, читателю не раз приходится ощутить незримое присутствие на страницах романа другого великого литературного призрака викторианской эпохи — и дело тут не только в ясно считываемой оппозиции Холмс — Ватсон и Артуре Конан Дойле в качестве одного из действующих лиц романа. Оскар Уайльд водит не только близкое знакомство с Дойлом, но и зачитывается приключениями его самого известного персонажа, с успехом применяя на практике его знаменитую детективную методу. Впрочем, как сыщик Уайльд напоминает скорее Белого Кролика — он не идет, а прямо-таки мечется по следу, так что невольно ждешь восклицания: "О мои ушки, о мой хвостик!" Между какими-то осмысленными действиями Уайльда как детектива может пройти много дней и страниц. Поэт с присущей ему непосредственностью может прервать расследование ради подробного обеда в ресторане, а то и вовсе удалиться из романа на несколько месяцев — создавать своего "Дориана Грея", оставив за главного Шерарда, который к середине романа безнадежно влюбляется и становится совсем уж скучным рассказчиком.

Да и сама по себе детективная интрига довольно проста и распутывается проницательным любителем жанра в два счета — к моменту развязки все более-менее подозрительные личности сходят со сцены, так что волей-неволей ждешь, что Первый и Второй убийцы появятся, как кролики, из шляпы, либо начинаешь выбирать из того немногого, что осталось.

Но все дело здесь, конечно, не в детективном сюжете. Яркая, хоть и прерывистая канва событий романа похожа на представление Панча и Джуди, которым любителя викторианства приманивают поближе к рампе, чтобы потом возникший из ниоткуда Кукольник развернул перед ним полотно посерьезнее.

17 июля 1883 года Оскар Уайльд, не выдуманный, настоящий, пишет своему другу Роберту Шерарду: "Дружба — это огонь, который превращает все изъяны в пепел и не очищает нас от наших недостатков, а лишь сжигает их..."[1]

31 августа 1889 года Джайлз Брандрет с помощью Роберта Шерарда начинает свое повествование о том, как Оскар Уайльд обнаруживает труп Билли Вуда, но в действительности рассказывает нам очень старомодную и оттого неожиданно свежую историю о дружбе. И в эту историю прекрасно укладываются и выбор Шерарда на роль рассказчика, и прерывистое повествование, и, конечно, деликатная тема отношений Уайльда с мальчиками и мужчинами.

Массовый неовикторианский роман во многом эксплуатирует приемы своего предшественника — сенсационного романа XIX века, но уже с расчетом на более искушенного и пресыщенного читателя века XX. И если Уилки Коллинзу достаточно было удивить публику историей о тайном браке и попытке мужа убить нелюбимую жену, а Мэри Брэддон — сделать главной героиней бигамистку, то нынешнему роману "под викторианство" необходимо быть более изощренным и изобретательным. Так, букеровская номинантка Сара Уотерс придумывает историю о лесбийской любви и выпуске порнографической продукции[2], Майкл Фейбер отдает повествование в руки проститутки[3], а Берил Бейнбридж в романе "Мастер Джорджи"[4] рассказывает об инцесте на фоне Крымской войны. Инцест как некая интрига — вооб-

1. Oscar Wilde. A Life in Letters, 2003.
2. Сара Уотерс. Тонкая работа, 2004.
3. Michael Faber. The Crimson Petal and the White. 2002.
4. См. "ИЛ", 2000, № 7.

ще самая популярная неовикторианская тема, к ней прибегают многие писатели, начиная от таких, как Антония Байетт и Мэтью Нил, и заканчивая детективщиками масскульта вроде Роберта Годдарда и Энн Перри.

И казалось бы, Брандрет с его романом тоже вписывается в эту тенденцию — мальчики и Уайльд, чего проще. Однако роман "Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания" становится своеобразной апологией Уайльда, попыткой изобразить его не скандальной, а лишь талантливой и весьма экстравагантной фигурой. Не выставить его тайны и слабости напоказ, а представить миру Уайльда-человека — и притом довольно приятного. Так поступил бы друг, и так поступает Роберт Шерард Брандрета. Уайльд оказывается нежным мужем и примерным семьянином, и этой его стороне уделяется гораздо больше романного времени, нежели его таинственным отношениям с покойным Билли. "Он сиял красотой юности. А у меня страсть к красоте", — говорит Уайльд устами Шерарда и Брандрета, и у читателя нет оснований им не верить. Разумеется, в романе есть место и тайному гомосексуализму, и миру мужской проституции, и отвратительным сутенерам, но все это старательно отгорожено от фигуры Уайльда — гения, "почитающего дружбу превыше любви". Все изъяны и недостатки Уайльда-человека исчезают в том самом огне дружеского и даже в некотором роде рыцарского отношения Брандрета к своему знаменитому персонажу.

Естественно, при переводе любого романа под викторианство встает вопрос не только о том, в каком именно ключе стилизовать русский текст, но и о том, насколько русским этот текст должен быть. Всякий раз натыкаясь в переводном тексте на какой-нибудь огрех или спорное стилистическое решение, мы сразу склонны обвинять переводчика, разумно предполагая, что именно его слово является законом для издателей и редакторов. Однако в случае с романом "Оскар Уайльд и смерть, не имеющая значения" сложилась парадоксальная ситуация — переводчик, открыв книгу, сам ужаснулся тому, что получилось в итоге, поскольку по воле издателей в романе осталось все то, против чего он решительно возражал. Совершенно неожиданно в готовой книге возникли "госпожа" и "господин" вместо мистеров и миссис, возчики вместо кэбменов, а эстет и сибарит Уайльд вдруг изъявляет желание стать сорняком вместо изначального цветка и бросается словами вроде "кормежка". У издателей романа оказалось несколько иное ви́дение текста, и они подобрали к нему свой стилистический ключ, в результате чего роман местами напоминает пресловутое смешение французского с нижегородским. Такое вольное обращение издателей с переводом и переводчиком не может не настораживать.

Впрочем, за исключением этих вольностей, перевод романа выглядит органичным и блестящим продолжением "уайльдовского" текста. Даже говоря о кровавом убийстве, Уайльд Джайлза Брандрета изъясняется как денди — максимами и остротами, прячась, как он сам когда-то писал Конан Дойлу, "за дымкой слов"[1].

Брандрет задумал цикл из девяти детективных романов с участием Оскара Уайльда — и теперь читателю предстоит увидеть, удастся ли автору и впредь обойтись без легкого привкуса скандальности, присущего большинству неовикторианского чтива, и будет ли образ его Уайльда по-прежнему нарисован в дружеской, а не в шаржевой манере...

Анастасия Завозова

1. Oscar Wilde. A Life in Letters. 2003.

"Гарри Поттер" как феномен мировой литературы

Мелисса Анелли *История Гарри: правдивый рассказ о мальчике-волшебнике, его поклонниках и о жизни внутри феномена Гарри Поттера.*

Melissa Anelli *Harry, A History. The true story of a boy wizard, his fans, and life inside the Harry Potter phenomenon.* — Pocket Books, 2008

Люди склонны приписывать тому, что бросается в глаза, недавнее происхождение и забывать, что нет ничего нового под солнцем. Некоторое время назад на видеосайте YouTube поместили ролик, изображающий реакцию нескольких десяти-одиннадцатилетних девочек на поражение их кумира в передаче "The American Idol": они только что не резали себе вены перед камерой; с безобразиями футбольных фанатов в тех странах, где эта игра популярна, знакомы все; битломания и прочие проявления любви к знаменитостям составляют важную часть светской хроники. Между тем византийское восстание Ника в 532 году н. э., когда сгорело пол-Константинополя и погибли десятки тысяч людей — гигантские цифры даже в абсолютном исчислении, — выросло из разборок болельщиков, которые поддерживали разные команды на скачках. И таких примеров в любой эпохе и культуре можно найти немало.

Новейшие времена внесли в эту картину две новые переменные: скорость и охват. Информация теперь распространяется мгновенно, и, с понятными оговорками, не признает национальных и иных барьеров. На концерт Мадонны в Москве собираются такие же толпы, как в Лос-Анджелесе, а сама певица, пользуясь электронным переводчиком, на страницах своего интернет-дневника благодарит "русских вентиляторов" (по-английски слова "вентилятор" и "поклонник" пишутся одинаково — *fan*).

Такие барьеры труднее всего преодолевать литературе — по понятной причине глубокой укорененности каждого литературного произведения в своем языке и культуре. Международная слава (не известность, не популярность, а именно слава) доставалась музыкантам, художникам, киноактерам — а вот писатели, даже те, которых принято называть "властителями дум", властвовали по большей части над думами своих соотечественников. Некоторым удавалось попасть в общемировой пантеон, но всегда — только посмертно. Первый в истории пример литератора, при жизни ставшего благодаря своим книгам суперзвездой, миллиардером и предметом почти религиозного обожания — это мать-одиночка из Шотландии Джоан К. Ролинг, автор семитомной эпопеи о жизни и судьбе Гарри Поттера.

Американская журналистка Мелисса Анелли написала историю Гарри и его поклонников. Эта книга основана на долгом опыте личного фанатства: Анелли вот уже несколько лет руководит главным поттероманским ресурсом в Интернете "Дырявый котел". Этот сайт[1] — энциклопедия всего, что прямо или косвенно связано с книгами про Гарри (сама Ролинг признавалась, что пользуется им для справочных целей; действительно, какие-то детали впору забыть в ходе многолетней работы, а фанаты бережно сохраняют все). Кроме того, это место общения всех поклонников "мальчика, который выжил" — и их там десятки тысяч.

Книжка Анелли написана в той полумемуарной, полужурналистской манере, на которую нынче практически поголовно перешли американские документалисты как в литературе, так и в кино. Меня

1. http://www.the-leaky-cauldron.org.

это раздражает: целые страницы диалогов в книге, претендующей на правдивость, — явный перебор; рассказы о том, как автор и ее семья пережили 11 сентября лично для нее, возможно, имеют отношение к теме Гарри Поттера (он, по словам Анелли, призывает к терпимости в мире, который все упорнее готовится к войне, — мнение как минимум спорное), но я бы предпочел обойтись без этих лирических подробностей. Читателям, впрочем, нравится: "История Гарри" сразу же вошла в список бестселлеров газеты "Нью-Йорк таймс".

В мире поклонников действуют законы, которые непосвященному постичь непросто. Во-первых, это вполне религиозное по духу почитание демиурга (в мире Гарри Поттера в этой роли выступает, конечно, Ролинг). То, как Анелли пишет о своих личных контактах с Ролинг, вызывает физическую неловкость и напоминает всякие старинные ритуалы типа целования туфли Папы Римского. Очевидно, что отсвет божественного сияния падает на приближенных; в сущности, вся история Анелли (как она подана в книге) — это путь от простой девочки-фанатки к волонтерской работе на сайте, а оттуда — к венцу человеческого счастья: интервью с Ролинг в ее эдинбургском доме.

Другой закон — это особая роль "спойлеров". Спойлер — это информация о важном повороте сюжета: героиня бросается под поезд и погибает. Вот, я вам заспойлерил "Анну Каренину". Если бы каким-то образом до официального выхода книги мне в руки попал седьмой том "Гарри Поттера" (СПОЙЛЕРЫ!!! НЕ ЧИТАЙТЕ ДАЛЬШЕ, ЕСЛИ ХОТИТЕ САМИ УЗНАТЬ, ЧТО ТАМ ПРОИСХОДИТ!) и я бы разболтал, что Гарри остается жив (а, скажем, Люпин погибает), судьба моя была бы не завиднее судьбы Анны Карениной.

Наконец, фанатское сообщество паразитирует на предмете своей страсти не только пассивно, но и активно, создавая собственные литературные произведения. Страсть к кино редко порождает любительские фильмы — даже простой фильм снять сложно и дорого. Чтобы удовлетворить страсть к музыке, нужен хотя бы инструмент, а желательно еще и умение на нем играть. А вот страсть к литературе ограничена только знанием грамоты (то есть в наше время — буквально ничем). Что до аудитории — то Интернет эту проблему снимает: любой может опубликовать свой опус и хоть горсточка читателей у него найдется. Такие произведения называются "фанфики", от уже знакомого нам слова "фанат, поклонник" и *fiction* — "беллетристика".

Этот феномен заслуживает особого внимания. Обычно всякие книги "по мотивам" и "продолжения", даже сработанные на профессиональном уровне, вызывают брезгливую усмешку ценителей (между тем среди подобных книг есть выдающиеся коммерческие достижения, вроде "Скарлетт" Александры Рипли — продолжения "Унесенных ветром", или "Широкого Саргассова моря" Джин Рис — приквела к "Джейн Эйр", описывающего в постколониальном духе историю первой жены мистера Рочестера). У литератур, которые в силу исторических причин вынуждены в ускоренном порядке проходить этапы, пройденные более старыми литературами степенно и вдумчиво, фанфик — надежное средство освоения чужой традиции. Русскому читателю это должно быть близко и понятно хотя бы по детской литературе: "Буратино" А. Н. Толстого — типичный фанфик, не говоря уж о многочисленных книгах А. М. Волкова, толчок которым дал "Волшебник из страны Оз" Фрэнка Баума.

Оригинальность, непохожесть на других, "собственный голос" — эти литературные ценности для нас так привычны, что кажутся самоочевидными. Между тем в европейской литературе они возникли лишь в эпоху романтизма. Ни эллинистическим поэтам, ни средневе-

ковым хронистам не пришло бы в голову, что пользоваться чужим материалом для создания своего — дурно. В конце концов один из ключевых для европейской культуры текстов, "Энеида" Вергилия, — это гомеровский фанфик, в чем сам автор неоднократно (и с гордостью!) признавался, а римская литература проходила те же этапы имитации греческих образцов, которые — по отношению к литературе западноевропейской — до сих пор проходит русская. Графоманы из числа фанатов Гарри Поттера, сами о том не подозревая, подпитывают традицию куда более почтенную и древнюю, чем новомодное преклонение перед оригинальностью.

Анелли уделяет много внимания той разновидности фанфиков, которая называется "шипперство". Это описание отношений героев (обычно романтически-любовных), то есть в конечном счете описание собственных околосексуальных фантазий (есть, конечно, и "нишевые" фанфики — порнографические, кровавые, гомосексуальные и т. п.). Поттерианское шипперство имело два главных извода: первый связывал главный женский персонаж гепталогии, Гермиону Грейнджер, с Роном Уизли, другой — с самим Гарри. Между лагерями шла непримиримая война, по накалу сопоставимая с вечными баталиями по вопросу "возможна ли дружба между мальчиком и девочкой" (и на самом деле продолжающая их). После того как в последних книгах стало ясно, что Ролинг склоняется к первому варианту, вокруг "шипперов" Гермионо-Гарриевского извода появился особый ореол — не то нонконформизма, не то юродства. После выхода шестой книги (Ролинг) писательница дала интервью нескольким интернет-активистам поттеровского движения (и это кульминация книжки Анелли), открыто заявив, что любовь — у Гермионы с Роном, причем язвительные комментарии одного из молодых журналистов в адрес Г/Г-шипперов вызвали волну писем в его адрес с угрозами физической расправы. Их клан был отомщен, когда после седьмой книги, где речь идет о долгом уединении Гарри и Гермионы, Ролинг признала, что не все так однозначно.

К сожалению, в книге Анелли почти ничего не говорится о судьбе мальчика со шрамом на лбу за пределами англоязычного мира (разве что про пиратские приключения Гарри Поттера, которые в большом количестве выходили в Китае). При этом — ни слова про Таню Гроттер и иже с ней (даже без откровенного плагиата книг про детей-волшебников возникло видимо-невидимо) или про перевод — а ведь "Гарри Поттер" впервые поставил ребром вопрос о статусе "народного перевода", то есть такого, который делается по велению души, а порой — и коллективно, и вывешивается в сети в режиме реального времени (на перевод седьмой книги у русских фанатов ушло всего несколько дней).

Можно относиться к "Гарри Поттеру" и его небывалому успеху как угодно, но нельзя не признать, что в истории мировой литературы подобного феномена еще не было. Этот факт говорит нам что-то важное — то ли про литературу, то ли про нынешний мир, то ли про нас самих, но что именно — мы еще не вполне поняли. Сбивчивая, субъективная книга Мелиссы Анелли — неотстраненная попытка разобраться в этом. Она не достигает цели, потому что она субъективная и неотстраненная, да и время для осмысления еще не пришло. Но если не делать таких попыток, оно и не придет.

Виктор Сонькин

У книжной витрины

с Михаилом Визелем

Джош Бейзел *Бей в точку* / Пер. с англ. Сергея Таска. — М., Иностранка, 2009. — 352 стр. — 5000 экз.

Джош Бейзел — писатель необычный. Не столько потому, что в контракт на этот его дебютный роман вписана "сумма с шестью нулями", как пишут в американской прессе, сколько потому, что даже после этого он продолжает совмещать литературу с медициной: доктор Джошуа Бейзел — интерн психиатрического отделения Калифорнийского университета в Сан-Франциско. Нам, помнящим о "докторе Чехове" и "лекаре с отличием Булгакове", это, может, и не покажется таким необыкновенным, но в США о враче-писателе говорят с немалым удивлением. Под стать автору и роман. Формально это "юмористический триллер", но автор сумел найти необычную фигуру главного героя. (Это профессиональный киллер, исполнитель приговоров мафии, ставший добросовестным и вдумчивым врачом-терапевтом.) А главное — не просто найти, но сделать ее психологически правдоподобной и обаятельной. Недаром помимо диплома по медицине Бейзел успел еще получить *Ph. D.* по литературе от престижнейшего Брауновского университета.

Откровения: личный взгляд на книги Библии. / Ред. и введение Ричарда Холлоуэя; Пер. с англ. Владимира Болотникова. — М.: Ad Marginem, 2009. — 448 с. — 3000 экз.

Шотландское издательство "Canongate Books" давно известно своими экстравагантными проектами. Так, несколько лет назад оно предложило писателям из разных стран по-своему интерпретировать какой-нибудь древний миф — и таким образом появился, например, "Креатифф о Тесее и Минотавре" Виктора Пелевина. Нынешний их проект тоже на первый взгляд кажется новаторским: попросить известных современных литераторов — и не только литераторов, но и рок-звезд, и даже далай-ламу — написать "предисловия" к книгам Ветхого и Нового заветов, как будто они нуждаются в предисловиях! Но получившиеся тексты, то подчеркнуто субъективные и маргинальные, как у Боно и Уилла Сефа, то, наоборот, академичные и претендующие на объективность, как у Антонии С. Байетт и Тура Хейердала, способны шокировать разве только очень уж консервативного читателя. Все же остальные явственно разглядят не только и не столько стремление к новому прочтению и желание избавиться от стереотипов, сколько маркетинговый ход. Потому что чем больше известных имен собрано под одну обложку, тем шире потенциальная "целевая аудитория". К тому же значительная часть рассуждений авторов "предисловий" посвящена различиям между английской "Библией короля Иакова" XVII века и американским "новым стандартным переводом" 1952 года. Эта проблема действительно очень важна для англоязычных читателей, но едва ли понятна читателям русским. И совсем уж непонятно, зачем было для русского издания тексты Тура Хейердала и Пьера Паоло Пазолини (создателя, как мы помним, фильма "Евангелие от Матфея") переводить с английского. Впрочем, эти "непонятности" не помешали действительно необычному и яркому книжному проекту стать лидером продаж в специфическом разделе "религиоведение".

Хари Кунзру *Без лица* / Пер. с англ. Аси Анистратенко под ред. В. Тублина. — СПб.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2008 г. — 488 с. — 3000 экз.

Несмотря на экзотичность имени, творческую биографию Кунзру можно назвать достаточно типичной для британского писателя его поколения (р. 1969). Англичанин по отцу, кашмирец-индуист по матери, он вырос в Эссексе, учился в Оксфорде и в течение всех девяностых годов успешно работал в качестве журналиста и колумниста в известных газетах и журналах, а также вел культурные программы на телевидении. "Без лица" — его дебютный роман, вышедший в 2002 году. Как и многие дебютные романы, он иносказательно автобиографичен. Его главный герой — пятнадцатилетний кашмирец Пран, которого неожиданно отказались признавать своим и европейцы, и индусы. А поскольку дело происходит в 1918—1919 годах, жизнь юного парии очень тяжела. Будущее же было бы и вовсе безнадежным, если бы не унаследованные от отца правильные европейские черты лица и собственный строптивый нрав. Написанный нарочито бесстрастно, полный натуралистических подробностей роман принес автору два литературных приза и контракты на издание на 17 языках.

Нассим Талеб *Черный Лебедь. Воздействие непредсказуемого* / Пер. с англ. Виктора Сонькина, Александра Бердичевского, Марины Костионовой, Олега Попова. — М.: КоЛибри, 2009. — 528 стр. — 10000 экз.

Сорокадевятилетний ливанец-космополит Нассим Талеб — апологет и колоритная фигура "бизнеса без галстуков". "Черный Лебедь" — это своего рода развернутый манифест выстраданной им "антитеории". По Талебу, самую большую встряску истории дает то событие, о приближении которого ничто не предвещало (что, конечно, не мешает аналитикам доказывать его неизбежность задним числом). Самые наглядные примеры — Первая мировая война и 11 сентября. Но менее заметные потрясения происходят постоянно, не только в экономике, но вообще в жизни каждого человека. И учиться правильно относиться к ним — главная задача настоящего философа. Талеб демонстративно неточен (ему ничего не стоит перепутать двух Уолполов — писателей-однофамильцев XVIII и XX веков) и подчеркнуто полемичен. Он прямо заявляет, что Нобелевская премия по экономике вредна, потому что поддерживает губительную иллюзию, будто в экономике возможны строгие "теории". При этом, будучи полиглотом, он пользуется фантастической, наполовину научной, наполовину изобретенной им самим терминологией, доставляющей немало хлопот переводчикам и редакторам. К книге можно было бы отнестись как к очередной паранаучной "ереси", но разразившийся кризис подтвердил: эта ересь работает. И поэтому права на английское издание ожидающейся только в 2011 году новой книги Талеба куплены за 4 миллиона долларов. Она будет называться просто "Tinkering" (буквально — "Латание") и посвящена, как нетрудно догадаться, способам выживания в мире, черных лебедей в котором все прибывает.

Питер Акройд *Темза. Священная река* / Пер. с англ. Леонида Мотылева. — М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009. — 568 с. — 10000 экз.

Мы говорим "Темза" и подразумеваем — "Лондон". И наоборот. Хотя, напоминает автор с самого начала, Темза — это не только Лондон: ее длина — 215 миль (что, впрочем, на порядок меньше, чем у других великих рек, таких, как Янцзы или Амазонка), по ней проходят границы девяти графств и на ней стоят такие известные города, как Гринвич,

Виндзор и Оксфорд. Но Акройда интересует не география, а типология. 15 глав этой книги посвящены разным "функциям": священная река, рабочая река, река искусств и даже река смерти. И все это вместе – Темза, главная английская река. Появление у этого автора этой книги было вполне предсказуемо – после успеха фундаментального (и вдохновенного) труда об английской столице Питер Акройд, верный певец Лондона, не мог не посвятить отдельную книгу реке, с которой столица прочно ассоциируется.

Януш Леон Вишневский
Марцелинка. В поисках Самого Главного / Пер. с польского Юрия Чайникова. – СПб.: Азбука-Классика, 2009. – 96 с. – 24500 экз.

Русские поклонники меланхоличных любовных бестселлеров об одиночестве в Сети частенько забывают, что их автор – ученый-естественник, молекулярный биолог. "Слегка научная сказка" (таков подзаголовок этой книги в польском оригинале) напоминает об этом. Ее главная героиня – девочка Марцелинка, которая, собственно, еще только готовится к появлению на свет, но уже возникла где-то в нашей материальной Вселенной и вступила в беседу с Живым Духом, который чрезвычайно похож (внешне и функционально) на Господа Бога. Правда, этот Дух – настоящий агностик: даже он не может утверждать определенно, создавал ли он Вселенную или она все-таки возникла сама собой. Поэтому уклончивые метафизические ответы быстро сменяются у него вполне конкретным и наглядным изложением теории относительности и Большого взрыва, а также прогулкой по галактикам с целью ознакомить девочку с их устройством. Но на вопросы, ответ на которые пока неизвестен Вишневскому-ученому, с уверенностью отвечает Вишневский-бестселлермейкер. Например, Дух честно признается, что не очень пока понимает, что такое гравитация. И добавляет: "Твоя мама тоже не очень понимает, почему ее так тянет к твоему папе. Но ведь тянет!" Это-то, по Вишневскому, и есть то "Самое Главное", в поисках которого Дух и Марцелинка бороздили Вселенную. Что ж, можно и так сказать.

Шику Буарки [Франсиску Буарки Ди Олланда]
Chico Buarque [Francisco Buarque de Hollanda]
[р. 1944]. Бразильский музыкант, драматург, поэт и прозаик. В первую очередь известен как автор-исполнитель собственных песен в стилях боссанова и самба. Лауреат литературной премии *Жабути* за роман *Будапешт*.

Автор многочисленных песен и музыкальных композиций, саундтреков к фильмам, в числе которых *Дона Флор и два её мужа* [1976], пьес *Суматоха* [*Roda Viva*, 1967], *Капля воды* [*Gota d'Agua*, 1975], *Калабар* [*Calabar*, 1973], *Опера бродяги* [*Ópera do malandro*, 1978] и др., романов *Помеха* [*Estorvo*, 1991], *Бенжамин* [*Benjamim*, 1995], *Пролитое молоко* [*Leite Derramado*, 2009].
Публикуемый роман печатается по изданию *Budapeste* [Sao Paulo: Companhia das Letras, 2003].

Дэвид Лодж
David Lodge
[р. 1935]. Английский писатель и литературный критик, почетный профессор кафедры Бирмингемского университета, член Королевского общества, лауреат Уитбредской премии [1980], премии за лучшую книгу года газеты *Санди экспресс* [1988] и др.

Автор романов *Академический обмен* [*Changing Places*, 1975; рус. перев. 2000], *Мир тесен* [*Small World*, 1984; рус. перев. 2004], *Милое дело* [*Nice Work*, 1988]; *Райские новости* [*Paradise News*, 1991; рус. перев. 2002], *Терапия* [*Therapy*, 1995; рус. перев. 2003] и др., ряда литературоведческих книг, в том числе: *Язык художественной литературы* [*Language of Fiction*, 1966], *Современная критика и теория* [*Modern Critics and Theory*, 1988], *После Бахтина* [*After Bakhtin*, 1990]. В *ИЛ* напечатано его эссе *Разные жизни Грэма Грина* из сборника *Писательская практика* [2001, № 12].
Повесть публикуется по изданию *Home Truths* [Penguin Books, 2000].

Пьер Бельфон
Pierre Belfond
[р. 1933]. Французский издатель и писатель. В 1963 году основал издательство *Бельфон*, в котором проработал до 1991 года.

Автор мемуаров *"Повешенные" Виктора Гюго. Сцены из жизни издателя* [*Les Pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur*, 1994], пьесы *Некий капитан Дрейфус* [*Un certain Capitaine Dreyfus*, 1995].
Текст публикуется по изданию *La délibération* [Editions Lansman, 1996].

Роже Шартье
Roger Chartier
[р. 1945]. Французский историк, последователь Школы *Анналов*, глава Центра исторических исследований при Высшей школе общественных наук (EHESS) в Париже; преподает в различных университетах Европы и США.

Его исследования, посвященные истории книги, книгопечатания и чтения, переведены на многие языки.
Статья *Le lecteur dans un monde en perpetuelle mutation* взята из сборника Жан-Ива Молье *Куда идет книга* [Jean-Yves Mollier. *Où va le livre*. La Dispute, 2007].

Джеймс Инглиш
James F. English
[р. 1958]. Американский литературовед и социолог культуры, профессор Пенсильванского университета.

Автор книг *Смешные взаимодействия: литература, юмор и политика сообщества в Великобритании XX века* [*Comic Transactions: Literature, Humor, and the Politics of Community in Twentieth-Century Britain*, 1994] и *Краткий справочник современной английской художественной литературы* [*Concise Companion to Contemporary British Fiction*, 2005], а также ряда научных статей.

Глава из книги *Экономика престижа. Премии, награды и круговорот культурных ценностей* печатается по изданию *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Values* [Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005].

Жан-Ив Молье
Jean-Yves Mollier
Французский историк, профессор Версальского университета, специалист по истории книгоиздания.

Автор монографий *Деньги и литература. История капитализма в книгоиздании 1880–1920* [*L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880–1920)*, 1988], *Чтение и читатели в современную эпоху* [*La lecture et ses publics à l'époque contemporaine*, 2001], *Массовая культура и культура СМИ в Европе* [*Culture de masse et culture médiatique en Europe*, 2006].
Глава *La course aux prix littéraires ou la foire sur la place* взята из книги *Edition, presse et pouvoir en France au XXe siècle* [Paris: Fayard, 2008].

Борис Владимирович Дубин
[р. 1946]. Литературовед, переводчик, социолог. Лауреат премий *ИЛ* [1992], *ИЛлюминатор* [1994], имени Анатоля Леруа-Больё [1996], имени Мориса Ваксмахера [1998], премии Андрея Белого за гуманитарные исследования [2005], Международной премии имени Ефима Эткинда [2006].

Автор статей по социологии культуры, книг *Слово – письмо – литература* [2001], *Интеллектуальные группы и символические формы* [2004], *На полях письма* [2005]. Постоянный автор *ИЛ* и ведущий рубрики *Портрет в зеркалах* [1995, № 1, 12; 1996, № 8, 12; 1997, № 4, 9, 12; 2000, № 1; 2003, № 10; 2004, № 12].
В *ИЛ* в его переводе публиковались стихи Э. Ади [1997, № 12], миниатюры Х. Л. Борхеса [2005, №10], эссе Ч. Милоша [1992, № 8], Э. М. Чорана [1996, № 4], С. Сонтаг [1996, № 4], И. Бонфуа [1996, № 7], Ф. Лежёна [2000, № 4], отрывки из записных книжек Ф. Жакоте [2002, № 9; 2005, № 12] и др.

Александра Леонидовна Борисенко
Переводчик, литературовед, кандидат филологических наук.

Автор ряда эссе и переводов, напечатанных в *ИЛ*: *О Сэлинджере с любовью и всякой мерзостью* [2001, № 10], *Песни невинности и песни опыта* [2002, № 4], *Льюис Кэрролл: мифы и метаморфозы* [в соавторстве с Н. Демуровой; 2003, № 7], *Иэн Макьюэн: Фауст и фантаст* [2003, № 10], *Литературные премии США – XXI век* [в соавторстве с В. Сонькиным; 2004, № 4]; перевод фрагментов книги Э. Хоффман *Искусство потерь: опыт жизни в новом языке* [2003, № 1], эссе А. Картер *Элисон смеется* [2003, № 6], Л. Менанда *"Над пропастью во ржи" 50 лет спустя* [2005, № 10], Г. Грина *Беатрикс Поттер: критический очерк* [2006, № 1], Х. Карпентера *"Джейн Остин детской": Беатрикс Поттер как мастер стиля* [в соавторстве с В. Сонькиным; 2006, № 1] и др.

Наталья Самойловна Мавлевич
Переводчик с французского. Лауреат премии *Иноли ттл* [1999] и премии имени Мориса Ваксмахера [2001].

В ее переводах издавались произведения М. Эме, Б. Виана, М. Юрсенар, Э. Ионеско, Лотреамона, Л. Арагона, М. Жакоба, М. Шагала, Б. Шагал, А. Жарри, Э. Чорана, Э. Ажара и др. В *ИЛ* печатались *Песни Мальдодора* Лотреамона [1993, № 1], романы А. Сарразен *Перелом* [1993, № 10, 11], Э. Ажара *Голубчик* [1995, № 7], А. Нотомб *Антихриста* [2004, № 10], Дай Сы-цзе *Комплекс Ди* [2005, № 8], миниатюры Ф. Делерма [2002, № 7], пьеса Э.-Э. Шмитта *Гость* [2004, № 6], фрагменты книги П. Брюкнера *Вечная эйфория* [2006, № 3], мини-рассказы Ф. Делерма [2006, № 9], фрагменты романа Р. де Са Морейры *Книжник* [2007, № 11] и др.

Наталия Валерьевна Бабинцева
Литературный критик, журналист.

Литературный колумнист газеты *Время новостей*. Автор рецензий и обзоров, публикуемых в различных бумажных и сетевых СМИ.

Ольга Евгеньевна Макарова
Филолог, переводчик с английского. Лауреат конкурса *Современная зарубежная художественная литература – 98*, проводившегося Институтом *Открытое общество* [Фонд Сороса].

Автор ряда критических статей, опубликованных в периодической печати. В ее переводе опубликованы романы Д. Лоджа *Мир тесен* [2004] и *Академический обмен* [2000], а также книга Д. Рейфилда *Жизнь Антона Чехова* [2006]. В *ИЛ* в ее переводе напечатано эссе Д. Лоджа *Разные жизни Грэма Грина* [2001, № 12].

Вислава Шимборская
Wisława Szymborska
[р. 1923]. Польская поэтесса, лауреат Нобелевской премии [1996].

Автор девяти книг стихов, в том числе *Большие числа* [*Wielka liczba*, 1976], *Люди на мосту* [*Ludzie na moście*, 1986], *Конец и начало* [*Koniec i początek*, 1993], *Минута* [*Chwila*, 2002] и др. Стихи В. Шимборской по-русски печатались в сборнике переводов А. Ахматовой *Голоса поэтов* [1965], в антологии *Польские поэты* [1978], в *ИЛ* [1967, № 2; 1974, № 7; 1978, № 8; 1994, № 11; 2000, № 8; 2003, № 5], а также вышли две ее книги *Соль* [2005] и *Избранное в переводах Асара Эппеля* [2007]. В *ИЛ* опубликованы также речь Вислявы Шимборской *Поэт и мир*, произнесенная на церемонии вручения ей Нобелевской премии [1997, № 5], фельетоны из сборника *Необязательное чтение* [1999, № 5], книга стихов *Двоеточие* [2006, № 6].
Текст публикуется по изданию *Poczta literacka czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem* [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000].

Иван Краус
Ivan Kraus
[р. 1939]. Чешский писатель, кукольник, сценарист, драматург.

Автор книг *Моя семья и другие землетрясения* [*Má rodina a jiná zemětřesení*, 1998], *Мужчина за своим углом* [*Muž za vlastním rohem*, 1999; рус. перев. 2008], *Мужчина под своим присмотром* [*Muž pod vlastním dohledem*, 2002; рус. перев. 2008], *Завтрак в полдень* [*Snídaně v poledne*, 2002] и др., романа *Конь не ест огуречный салат* [*Kůn nežere okurkový salát*, 2000] и нескольких пьес.
Публикуемый рассказ взят из сборника *Мужчина по своим следам* [*Muž na vlastní stopě*. Academia, 2007].

Хуберт Климко-Добжанецкий
Hubert Klimko-Dobrzanecki
[р. 1967]. Польский писатель, живущий в Рейкьявике.

Автор нескольких сборников стихов, а также прозаических книг *Станция Белява-Западная* [*Stacja Bielawa Zachodnia*, 2003], *Дом Розы. Krýsuvík* [*Dom Róży. Krýsuvík*, 2006], *Безумец* [*Wariat*, 2007], *раз. два. три* [*raz. dwa. trzy*, 2007].
Публикуемый текст взят из книги *Kołysanka dla wisielca* [Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2007]

Анастасия Михайловна Завозова
Журналист, переводчик с английского и датского языков.

В ее переводах вышли рассказы Э. Вуд, М. Ф. Шила, А. К. Грин. В *ИЛ* публикуется впервые.

Виктор Валентинович Сонькин
[р. 1969]. Журналист, литературовед, переводчик с английского, сербского и словенского языков.

Автор еженедельной рубрики *Салон* в газете *The Moscow Times*. В *ИЛ* [совместно с А. Борисенко] публиковались эссе *Букеровская премия и лоскутные одеяла* [1997, № 6] и *Литературные премии США – XXI век* [2004, № 4], переводы публицистических произведений и эссеистики Дж. Лондона [1992, № 2], П. Остера [1996, № 10], Ч. Симика [1996, № 10], У. Стайрона [1997, № 12], Ш. Андерсона [1999, № 7], Х. Карпентера [2006, № 1] и др.

Михаил Яковлевич Визель
[р. 1970]. Книжный обозреватель, музыкальный критик, колумнист, издатель, переводчик с итальянского.

Создатель интернет-проекта *Невидимые города on-line* по роману Итало Кальвино [calvino.lib.ru]. В его переводе вышли два романа Дж. Куликкьи и сборник газетных заметок У. Эко.
В *ИЛ* напечатан его перевод рассказа П. В. Тонделли *Тоже либертины* [2008, № 10].

Переводчики

Екатерина Александровна Хованович
Переводчик с испанского и португальского языков. Победитель первого конкурса *Современная зарубежная художественная литература*, проводившегося Издательской программой Института *Открытое общество* [Фонд Сороса; 1998], призёр конкурса переводчиков поэзии Пабло Неруды, проводимого Фондом Пабло Неруды и посвящённого столетию поэта [2004].

В ее переводе печатались произведения М. Скляра, Х. Кортасара, Х. Х. Арреолы, Г. Мистраль, П. Неруды, В. Уидобро и др. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Тамара Яковлевна Казавчинская
Переводчик с английского и польского языков.

В ее переводе выходили эссе Д. Дефо, У. М. Теккерея, Ш. Бронте, Дж. Б. Пристли, Г. Грина, рассказы и повести У. Коллинза, Э. Бульвера-Литтона, Р. Киплинга, С. Моэма, Г. Лавкрафта, М. Спарк и др.
В *ИЛ* в ее переводе напечатаны эссе У. М. Теккерея [1986, № 12], главы из книги *Западный канон* Х. Блума [1998, № 12], фрагменты книги Г. Стайн *Париж Франция* [1999, № 7], главы *Автобиографии* Б. Рассела [2000, № 12], эссе Г. К. Честертона, Роберта Линда, Александра Милна, Гаролда Николсона (*Национальные предрассудки*) [2007, № 8] и др.

Нина Федоровна Кулиш
Переводчик с французского и итальянского языков.

В ее переводе публиковались романы *Изнанка мюзик-холла* и *Дуэт* Г. С. Колетт, *Из волшебного леса* Дж. Бонавири, повести *Антимоний* Л. Шаши, *Осеннее равноденствие* Дж. Конте, сборник эссе П. Клоделя *Глаз слушает* и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы фрагментов книги Ц. Тодорова *Человек, потерявший родину* [1998, № 6], эссе Д. Буццати *Осколки невозможного* [1999, № 6], романа Ж.-М. Леклезио *Диего и Фрида* [2000, № 9], фрагментов книги Ф. Мюрэ *После Истории* [2001, № 4], эссе М. Уэльбека *На пороге растерянности* [2002, № 3], роман Ж.-Ф. Арру-Виньо *Урок непослушания* [2002, № 6] и др.

Ирина Карловна Стаф
Литературовед и переводчик с французского, кандидат филологических наук.

Автор работ по истории французской литературы эпохи Возрождения. В ее переводе выходили произведения Дж. Казановы, С. Малларме, А. Жида, Р. Роллана, Ж. Старобинского и др. В *ИЛ* в ее переводе публиковались повесть М. Бланшо *При смерти* [1993, № 10], роман В. Равалека *Ностальгия по черной магии* [2003, № 10], роман Ф. Бегбедера *Windows on the World* [2004, № 9] и др.

Игорь Викторович Мокин
[р. 1986]. Переводчик с английского и скандинавских языков, преподаватель. Аспирант филологического факультета МГУ.

В *ИЛ* опубликован его перевод рассказа Р. О. Фримена *Послание со дна моря* [2008, № 1] и фрагментов книги Д. Рескина *Современные художники* [2009, № 1].

Александра Юрьевна Лешневская
Переводчик с французского и английского языков. Аспирант ИВГИ РГГУ.

В *ИЛ* опубликованы ее статьи *Три "Гранде"* [2008, № 4], *"Казнить нельзя помиловать"* [2008, № 12], перевод фрагмента пьесы *Обратная сторона Луны* Робера Лепажа [2008, № 11], глава из романа *Благоволительницы* Дж. Литтелла [2009, № 5].

Ксения Яковлевна Старосельская
Переводчик с польского, лауреат премий *ИЛ* [1986], польского ПЕН-клуба [2004], польского Института Книги *Трансатлантик* [2008].

В ее переводе издавались произведения Г. Сенкевича, Я. Ивашкевича, М. Хороманьского, Т. Конвицкого, В. Шимборской, Т. Новака, В. Мысливского, С. Хвина, Г. Кралль, Е. Анджеевского, М. Хласко, Е. Пильха, О. Токарчук и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы романов Т. Новака *Черти* [1975, № 3—4], В. Мысливского *Камень на камень* [1986, № 7—9], М. Хласко *Красивые двадцатилетние* [1993, № 12], С. Хвина *Ханеман* [1997, № 12], П. Хюлле *Касторп* [2005, № 12], повестей Е. Анджеевского *Врата рая* [1990, № 1] и З. Ментцеля *Все языки мира* [2006, № 10], теленовелл Т. Ружевича *Телетрендели* [2006, № 8], фрагментов книги Я. Андермана *Фотографии* [2006, № 8], рассказа Я. Ю. Щепанского *Ланч в Гарварде* [2008, № 3], рассказов Е. Пильха [2009, № 2] и др.

Нина Викторовна Воробьева
Переводчик с чешского, преподаватель кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Составитель и переводчик сборника рассказов Ивана Крауса *Полчасика для Сократа* [2008].

Ирина Евгеньевна Адельгейм
Литературовед, переводчик с польского, доктор филологических наук, лауреат литературной премии *Эврика!* [2006].

Автор книг *Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка* [2000], *Поэтика "промежутка": молодая польская проза после 1989 года* [2005], статей по польской литературе.
В ее переводе издавались произведения Г. Херлинга-Грудзинского, К. Янды, Ф. Байона, М. Гретковской, К. Грохоли, Т. Ружевича, М. Вилька и др. В *ИЛ* опубликованы ее переводы книги К. Кеслёвского *О себе* [1998, № 11—12], стихотворений В. Шимборской [2003, № 5], повести П. Хюлле *"Мерседес-бенц". Из писем Грабалу* [2004, № 1], эссе А. Стасюка *Сегодня умирают иначе* [2004, № 9], документальной повести В. Тохмана *Ты будто камни грызла...* [2004, № 10], фрагменты книги А. Стасюка *Дойчланд* [2009, № 1], статьи и рецензии.

Журнал "Иностранная литература" выходит 10 числа каждого месяца.
Для регулярного получения нашего журнала вы можете оформить текущую подписку.
Оплату подписки необходимо произвести в любом отделении банка не менее чем за 10 дней до выхода подписного номера.
Подписка производится только на территории Российской Федерации.
Стоимость подписки включает почтовую доставку до почтового ящика.

Для оплаты подписки вырежьте и заполните прилагаемую квитанцию или воспользуйтесь ксерокопией.
При заполнении разборчиво укажите название организации, получателя, почтовый индекс, адрес доставки, количество номеров, а также сумму вашего заказа.
Стоимость одного номера – **210** руб.
Стоимость комплекта (полгода) **1260** руб.
Копию квитанции необходимо отправить:
по факсу **785-14-76**
или по E-mail **pretenz@rosp.ru**

Напоминаем, что журнал выходит 6 раз в полугодие.
Оплату по этой квитанции необходимо произвести до 10 числа предыдущего месяца (есть возможность оформления подписки с № 7 2009 года).

При оплате платежным поручением, необходимо отправить заявку на подписку и затребовать счет к оплате любым удобным способом:
по телефону **(495) 921 25 52**
по E-mail **pretenz@rosp.ru**

Почтовый адрес для писем по вопросам подписки:
123995, Москва, пр-т Маршала Жукова, 4, Агентство "Роспечать", Отдел прямой подписки.

ИЗВЕЩЕНИЕ КАССИР	**ОАО Агентство"Роспечать"** ИНН 7734006150 р/с № 40702810100020001342 Сбербанк России г. Москва К/с 30101810400000000225; БИК 044525225; КПП 773401001 Организация: _____ ФИО:_____ Адрес для доставки: _____ _____ ***Подписка на журнал «Инстранная литература» на_____ номеров 2009г.*** **Сумма, руб.** Плательщик (подпись):
КВИТАНЦИЯ КАССИР	**ОАО Агентство"Роспечать"** ИНН 7734006150 р/с № 40702810100020001342 Сбербанк России г. Москва К/с 30101810400000000225; БИК 044525225; КПП 773401001 Организация: _____ ФИО:_____ Адрес для доставки: _____ _____ ***Подписка на журнал «Инстранная литература» на_____ номеров 2009 г.*** **Сумма, руб.** Плательщик (подпись):

RINET
Internet Service Provider
ИНТЕРНЕТ
ПО ВЫСОКОСКОРОСТНЫМ ВЫДЕЛЕННЫМ ЛИНИЯМ
в Центральном округе Москвы
объединенная волоконно-оптическая районная сеть RiNet в ЦАО
• оптимальные условия подключения,
• бесплатный доступ к внутрисетевым ресурсам
В ЦЕНТРЕ СОБЫТИЙ ← В ЦЕНТРЕ ГОРОДА → В ЦЕНТРЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ
круглосуточно:
(095) 232-1730 238-3922 916-7009.
адрес:
МОСКВА, 1-Й ХВОСТОВ пер., д. 11А.
подробности:
WWW.RINET.RU

В оформлении обложки использован фрагмент картины немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего [1497–1543] *Лаиса Коринфская* [1526].

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черногаев.

Старший корректор Анна Михлина.

Компьютерный набор Евгения Ушакова, Надежда Родина.
Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор Мария Макарова.

Адрес редакции: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41 (м. "Третьяковская", "Новокузнецкая") ;
телефон 953-51-47; факс 953-50-61.
e-mail inolit@rinet.ru

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции (понедельник, вторник, среда, четверг с 12.00 до 17.30).

Купить журнал можно:
в редакции;
в киоске "Новой газеты" (Страстной бульвар, д. 4);
в книжной лавке ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине клуба "Проект-О.Г.И." (Потаповский пер., д. 8/12, стр. 2, вход со двора; м. Чистые пруды, Китай-город);
в книжном магазине "У Максима" (МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й Гуманитарный корпус; м. Университет);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в книжном магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, стр.2–3).

Электронный дайджест журнала:
http://magazines.russ.ru/inostran
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство № 066632 выдано 23.08.1999 г. ГК РФ по печати

Подписано в печать 15.03.2009
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 28
Усл. кр.-отт. 31,0.
Уч.-изд. л. 26,67.
Заказ № 1057.
Тираж 5000 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов
ОАО "Типография "Новости",
105005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46.

PERSONA
Журнал «Персона»/«Persona»

Журнал о творчестве для творческих людей

Подписка-2009
38678
Объединенный каталог «Подписка-2009» – «Пресса России»
80905
Каталог агентства «Роспечать» – «Газеты. Журналы»

Продажа в книжных магазинах, театрах и культурных центрах Москвы и РФ

Льготная подписка и продажа в редакции (возможно с доставкой)

Редакция 119019 ул. Новый Арбат, д. 21
(495) 691-20-05, 691-50-27
E-mail persona-magazine@mail.ru
www.persona-magazine.ru

[8] 2009

РОМАН ТОНИ МОРРИСОН “ЖАЛОСТЬ” / “ДОЛОЙ ГЁТЕ!” ХАНСА МАГНУСА ЭНЦЕНСБЕРГЕРА / ЭПИСТОЛЯРИЙ: ПИСЬМА ХУЛИО КОРТАСАРА / ГОД БОЛГАРИИ В РОССИИ: “ПОЧТЕНИЕ К ЛИТЕРАТУРЕ” — ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК ИВАНА ДИНКОВА; АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ И ГЕОРГИ БОРИСОВ В РУБРИКЕ “ПИСАТЕЛЬ ПУТЕШЕСТВУЕТ”

(*роль*) **Ex** Each character was ~ed with so much grace and art. Все роли были исполнены с большим изяществом и мастерством.

NEW! **sustainability** [səˌsteɪnəˈbɪlətɪ] *n* устойчивость; устойчивое развитие; ecological / environmental ~ экологическая устойчивость, устойчивость окружающей среды *(предполагает поддержание экологической целостности и запасов природных ресурсов)*; financial ~ финансовая устойчивость; the Royal Award for S. *брит* королевская премия за устойчивое развитие *(присуждается предпринимателям)*

NEW! **sustainable** [səˈsteɪnəbl] *adj* **1.** устойчивый; жизнеспособный; ~ development устойчивое развитие; ~ economic growth устойчивый экономический рост **2.** экологически рациональный; способный существовать, не нанося ущерба окружающей среде; «устойчивый»; ~ agriculture экологически рациональное сельское хозяйство, «устойчивое» сельское хозяйство; ~ forestry экологически рациональное лесопользование, «устойчивое» лесопользование; ~ use of natural resources рациональное использование природных ресурсов

sustained [səˈsteɪnd] *adj* **1.** длительный, продолжительный; непрерывный **Syn** long, protracted **2.** монотонный *(о звуке)*

sustaining [səˈsteɪnɪŋ] *adj* **1.** поддерживающий, подпирающий; ~ power стойкость, выносливость **2.** доказывающий, подтверждающий

NEW! **sustaining program** *n амер радио* некоммерческая радиопрограмма

sustenance [ˈsʌstəns] *n* **1.** средства к существованию **2.** питание; пища **Syn** food, fare **3.** поддержание, поддержка, помощь **Syn** maintenance

sustention [səˈstenʃən] *n* поддержание *(в том же состоянии)*

sustentive [səˈstentɪv] *adj* поддерживающий; подкрепляющий

susurrant [suːˈsʌrənt] = susurrous

susurrate [ˈsuːsəreɪt] *v книжн* **1.** шептать **2.** издавать лёгкий шорох, шелест

susurration [ˌsuːsəˈreɪʃən] *n* **1.** шёпот **Syn** whisper **2.** лёгкий шорох, шелест

susurrous [suːˈsʌrəs] *adj* **1.** шепчущий **2.** шуршащий; шелестящий

susurrus [suːˈsʌrəs] = susurration

Susy [ˈsuːzɪ] *n уменьш от* Susan, Susannah Сюзи *(женское имя)*

Sutherland [ˈsʌðələnd] = Sutherlandshire

Sutherlandshire [ˈsʌðələndʃə] *n геогр* Сатерлендшир *(графство Шотландии)*

Sutlej [ˈsʌtlɪdʒ] *n геогр* Сатледж *(река на территории Пакистана, Индии, Китая)*

sutler [ˈsʌtlə] *n* маркитант **Syn** canteen keeper

NEW! дятся. **3.** нить для сшивания раны 4. сшивание, соединение

мед накладывать швов, сшивать

SUV *сокр от* Sport Utility Vehicle внедорожник *(автомобиль повышенной проходимости, предназначенный для активного отдыха, чаще всего с приводом на все четыре колеса)*

Suva [ˈsuːvə] *n геогр* Сува *(столица государства Фиджи, юго-западная часть Тихого океана)*

suzerain [ˈsuːzəreɪn] *n* **1.** феодальный властитель, сюзерен **2.** сюзеренное государство; ~ lord правитель сюзеренного государства

suzerainty [ˈsuːzəreɪntɪ] *n* **1.** власть сюзерена **2.** сюзеренитет

SVC *буквенный код для* El Salvador colon сальвадорский колон *(денежная единица)*

svc. *сокр от* service **1.** обслуживание, сервис **2.** служба

NEW! **svelte** [svelt] *adj* стройный, гибкий *(о женщине)* **Syn** thin

Sverdlovsk [ˌsveəˈlɒfsk] *n геогр, ист* Свердловск *(название г. Екатеринбург в период с 1924 по 1991 г.), см тж* Ekaterinburg

Sverdrup Islands [ˌsveədrʊp-] *n pl геогр* острова Свердруп *(группа островов в составе Канадского Арктического архипелага)*

SVO *сокр от* subject verb object *лингв* тип языка с характерным порядком слов: подлежащее - сказуемое - прямое дополнение *(как в русском, английском), см тж* SOV

SW[1] *сокр от* short waves короткие волны

SW[2] *сокр от* southwest юго-запад

Sw. *сокр от* Sweden Швеция

swab [swɒb] **I** *n* **1.** 1) швабра, щётка **Syn** mop 2) *воен* банник *(насадка типа щётки на шомпол)*; шомпол 3) помазок **2.** *мед* 1) тампон 2) мазок **3.** *мор жарг* офицерский погон **4.** 1) *презр* салага 2) *разг* матрос, моряк **Syn** sailor, gob

II *v* **1.** *(тж ~ down)* мыть шваброй; подтирать шваброй **Ex** Every morning, the sailors had to ~ down the deck of the ship. Каждое утро матросы должны были швабрами драить палубу на корабле. **2.** *мед* смазывать, наносить тампоном **Ex** She ~ bed the wound with iodine. Она смазала рану йодом.

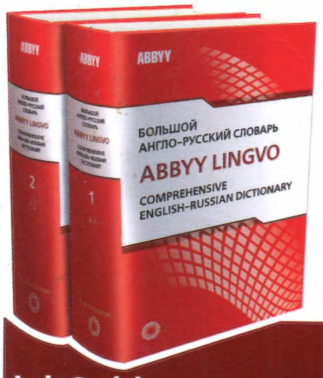
swabber [ˈswɒbə] *n* **1.** юнга, драящий палубу **2.** грубый, невоспитанный, подлый человек **3.** *разг* увалень **Syn** clodhopper, bumpkin **4.** швабра, веник, метла

Swabia [ˈsweɪbɪə] *n геогр, ист* Швабия *(историческая область в Германии)*

swaddle [ˈswɒdl] **I** *n* = swaddling clothes

II *v* **1.** пеленать, свивать *(младенца)* **2.** *(тж ~ up)* бинтовать, забинтовывать **3.** сдержи-

S



Словари ABBYY Lingvo
Современный язык
Академический подход

ABBYY SOFTWARE HOUSE
www.ABBYY.ru
+7 (495) 783 3700

job@abbyy.com
Приглашаем на работу
лингвистов и лексикографов

ISSN 0130-6545 09007
9 770130 654770
ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2009, №7, 1-288
ИНДЕКС 70394